جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
قسم الأدب العربي

محاضرات الملتقى الوطني الثاني
السيمياء والنص الأدبي

15 - 16 أفريل 2002

منشورات الجامعة

قراءة في كتاب "سيمياء العنوان"

للدكتور بسام قطوس

د – الطيب بودرباله

قسم الأدب العربي – جامعة باتنه

العنوان مفتاح سحري لولوج عالم النص، وقديما قيل "الكتاب يقرأ من عنوانه". وقد كشف النقد المعاصر، منذ ثلاثة عقود، عن حقل نقدي استراتيجي جديد يتصل اتصالا وثيقا بعلوم النص، ألا وهو علم العنوان (أو العنونة) أو Titrologie، كما يحلو للفرنسيين تسميته.

ونظرا للأهمية الإبستيمولوجية لهذا التوجه النقدي، فقد ارتأينا، تحقيقا للمنفعة العامة، أن نعرض لهذا المؤلف، قراءة وتحليلا ونقدا. وقد نشر هذا الكتاب بعمان (الأردن)، سنة 2001، ومؤلفه أستاذ للنقد الأدبي الحديث بجامعة اليرموك.

وقد سعى المؤلف إلى تقديم عصارة ما وصلت إليه المعارف النقدية في هذا المجال، على الرغم من اعترافه بمحدودية هذا البحث.

يتضمن الكتاب مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة متبوعة بثبت للمصادر والمراجع.

يمهد الباحث لكتابه بمقدمة يشير فيها إلى ميلاد هذا العلم الجديد في الغرب، كما يستعرض عددا من رواده في النقد الغربي المعاصر، ثم يبين افتقار المكتبة العربية إلى مثل هذه الدراسات على الرغم من التفات بعض النقاد العرب خلال العقد الأخير من القرن العشرين إلى هذه النظريات النقدية. إنها الإرهاصات الأولى في هذا المجال.

تحت "عنوان تأسيس السيمياء تأسيس العنوان"، والذي خصصه للفصل الأول، يعرض الكاتب عددا من التيارات السيميائية الحديثة التي يعود إليها الفضل في التمكين لعلم السيمياء وبلورته، وكما جرت العادة في مثل هذه الدراسات، فإن نظرية دوسوسير تحتل الصدارة في مجال التأسيس.

فقد بين مؤسس اللسانيات الحديثة أن علم اللسانيات فرع من علم السيميولوجيا، كما يتجلى ذلك بوضوح في كتابه المشهور"دروس في اللسانيات العامة"، وقد كان لثنائيات هذا العالم دور حاسم في تحقيق هذا التحول المعرفي، مثل: اللغة/الكلام، التعاقب/التزامن، الدال/المدلول...الخ.ثم ينتقل المؤلف إلى تبيان إسهامات بعض رواد الفكر السيميولوجي عبر العالم من أمثال بيرس، بارت، لوتمان وإيكو.

بعد هذه التوطئة الضرورية، يتناول الباحث موضوع تأسيس العنوان على يد كبار المنظرين، من أمثال جونيت (بفضل كتابه "عتبات")، وليو هوك الذي مكن لهذا العلم من خلال كتابه المعروف "إشارة العنوان"، وعدد من المقالات التي نشرها في المجلات المحكمة، كما ثمن الباحث مجهودات كل من روبرت شولز، وجان كوهين في مجال العنونة. ويميز الباحث بين ثلاثة أنواع من العناوين:

1. العنوان في الكتب العلمية، حيث نجد المطابقة والترابط المنطقي بين العنوان ومضمون الكتاب (المرجعية والإحالة).
2. العنوان في الكتابات الإبداعات النثرية، ويحقق العنوان هنا معادلة صعبة، إذ يصعب على القارئ استجلاء دلالات العنوان.
3. العنوان في النصوص الشعرية: يجد القارئ نفسه في هذه الحالة أمام إشكالية عويصة، لاستحالة تحقيق التوافق بين النص الشعري والعنوان، ويرى جون كوهين أنه يمكن للشعر الاستغناء عن العنوان، لأن حقيقة الشعر لا تكمن في الحدود والمقولات والمفاهيم، بل في الإيقاع والرمز والإيحاء والانتهاك والمفارقة والانفتاح على المطلق، وهذا يفسر غياب العنوان في قصائد الشعر العربي القديم، فتذكر القصيدة نسبة إلى قافيتها أو رويها (لامية العرب مثلا)، كما تتحدد القصيدة من خلال الحادثة أو المناسبة التي قيلت فيها (هجاء شخص، مدح شخص مثلا).

ويقوم المطلع أحيانا مقام العنوان، لذلك استحب النقاد القدامى تحسين المطالع، لأنها مفاتيح القصيدة التي تحمل كل أسرار الكون الشعري.

والعنونة الشعرية الحديثة ناتجة قبل كل شيء عن تأثر الشعر العربي الحديث بالشعر الغربي. والعنوان كتجسيد لأعلى اقتصاد لغوي ممكن يقتضي قدرات عالية ومهارات فائقة

لفك الترميز والشفرات، مما يستوجب اللجوء إلى علوم التأويل، ويمكن أن ينظر إلى العنوان من زاويتين:

1 . العنوان كنسق منغلق على نفسه، ومتحقق بذاته ولذاته.

2. العنوان كنسق منفتح على النص وعلى اللانص.

والعنوان نص مختزل ومكثف ومختصر، إنه نظام دلالي رامز له بنيته الدلالية السطحية وبنيته الدلالية العميقة، مثل النص.

ولا يخفى على أحد وجود شبه كبير بين العنوان وتسمية المولود الجديد، فالتسمية تؤسس لنسب الطفل واندماجه في الجماعة، وكذلك الحال بالنسبة للعنوان الذي يؤسس لانتماء النص الأدبي والثقافي والأيديولوجي والحضاري.

وعلى نقيض اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول عند دوسوسير، فإن العلاقة بين النص والعنوان هي علاقة مؤسسة، ولكن هذه العلاقة المنطقية قد تأخذ أشكالا وتجليات لا حصر لها، لأن لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق.

إلى أي حد يعتبر العنوان دالا على المدلول (النص)؟ إن طرق التدلال كما أشرنا إلى ذلك، لا حصر لها، فهذا الكاتب الفرنسي المشهور جورج بارنانوس يعنون كتابه "الفرح"، ويفسر هذه الاستراتيجية بقوله: ((قد تعثر في كتابي هذا على كل شيء عدا الفرح)).

إنها لعبة الخفاء والتجلي، الحضور والغياب، الواقع والمتخيل، الوجود والعدم، الاعتباطية والحتمية، يقول ليسينغ: ((ينبغي ألا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب، تكون قيمته))، ويرى جونيت أن العنوان ينتمي إلى ما يسمى بالنص الموازي، (مثل العناصر الدالة على غلاف الكتاب، على دار النشر ومكانه، على العناوين الفرعية، على المقدمة والخاتمة...الخ.).

فالنص الموازي هو بمثابة الدليل الذي يساعد النص المسافر إلى مملكة العلامات والرموز والمستحيلات.

يخصص الباحث الفصل الثاني لـ"العنونة في المنجز الشعري"، يستهله بدراسة وظائف العنوان، وإذا كان العنوان في الدراسات العلمية يقوم أساسا على التعيين، فإن الأمر يختلف تماما بالنسبة للنصوص الإبداعية نثرا كانت أم شعرا، يقول السيميائي

الإيطالي إيكو: ((إن على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها))، وقد تساعد نظرية وظائف الكلام كما تصورها جاكوبسون على تسليط بعض الأضواء على وظيفة العنوان (باعتبار العنوان كلاما ناقصا أو جملة غير مفيدة).

ويرى محمود الهميسي في كتابه "وظائف العنوان" أن الوظيفة البارزة في العنوان هي وظيفة "التعيين" التي يشترك فيها العنوان مع الأسماء، ويقتصر دورها على التفريق بين المؤلفات والأعمال الفنية، وهي وظيفة قد نسميها الوظيفة درجة الصفر.

وهناك وظائف كثيرة قال بها عدد من النقاد، مثل:

- وظيفة الإعلان عن المحتوى.
- وظيفة التجنيس (تكشف عن الجنس الأدبي: قصة، مسرحية، رواية،...الخ).
- الوظيفة الإيحائية.
- الوظيفة التناصية.
- وظيفة الغرض.
- وظيفة التخصيص والتحديد (خاصة بالنسبة للعناوين الفرعية).
- وظيفة الإحالة.
- وظيفة الاستحالة.
- وظيفة الحث.
- الوظيفة التأسيسية.
- الوظيفة الإغرائية.
- الوظيفة الانفعالية.
- الوظيفة الاختزالية.
- الوظيفة التكثيفية.

وقد انصبت الدراسة التطبيقية على النصوص الشعرية العربية المعاصرة، المنشورة في كثير من البلدان العربية، حيث درس العنوان كنوع من التكسير لأفق التوقع، وكنوع من المراوغة والغواية والمفارقة، كما درس العنوان كلافتة وكمراوغة وكقناع.

خصص الباحث الفصل الثالث لـ"العنونة في المنجز السردي"، ويستعرض في بداية دراسته بعض وظائف العنوان في النصوص السردية، مثل الوظيفة الجمالية والإغرائية والوظيفة الإيقونية والوظيفة الدلالية.

ويعتقد المؤلف أن العنونة في النثر أقل تعقيدا من عنونة الشعر، ورغم ذلك فإن الناقد يجد نفسه أحيانا عاجزا عن فك رموز وشفرات بعض عناوين النصوص السردية لأن غموض العنوان لا يضاهيه إلا غموض الحياة، وتبقى بعض طلاسم العنوان متحدية كل النقاد.يتعرض المؤلف في هذا الفصل لبعض القضايا التي تتصل مباشرة بالعنوان مثل: شعرية العنوان، فضائية العنوان، تعدد العناوين، تناص العناوين، رمزية العنوان،...الخ.

هذه إطلالة مختصرة عن هذا الكتاب المهم والذي يضيف لبنة للصرح النقدي العربي الحديث، وهو محاولة تأسيسية، ربما هي الأولى من نوعها، لعلم العنونة في العالم العربي، وقد حرص الكاتب على التوفيق بين الجانب النظري والجانب التطبيقي، مستشهدا بأمثلة كثيرة من النصوص الشعرية والنصوص السردية العربية في المشرق والمغرب العربيين.

أما النتائج التي توصل إليها فهي كما يلي:

1. تأخر النقد العربي عن استيعاب النقد الغربي وتمثل إنجازاته في مجال العنونة.علاقة العنوان بالنص علاقة شائكة تستدعي استثمار كل العلوم الإنسانية لاستكناه حقيقتها.
2. استحالة فهم العنوان بمعزل عن النص، لأن العلاقة بينهما علاقة جدلية.
3. العنوان مفتاح النص، عتبته وبوابته، والنص بدوره حامل للعنوان ومبرمج له.
4. يصعب تحديد وظائف العنوان، وتتعقد الأمور أكثر مع عناوين النصوص الشعرية.
5. للعنونة مستويات سطحية (إخبارية، معرفية) ومستويات عميقة (متخيل، رمزية، مجاز،...الخ).

بعد العرض والقراءة، يجدر بنا أن نقدم جملة من الملاحظات التي استخلصناها من قراءتنا هذا الكتاب:

1. يبدو أن الكاتب لم يستوعب كما ينبغي نظريات العنونة التي ظهرت مع نهاية الستينات بفرنسا، خاصة وأنه يعترف بجهله الكلي للغة الفرنسية، وما وصله من تلك

النظرات هو مجرد ترجمات لا تفي بالغرض المطلوب، لأن كل ترجمة خيانة للنص الأصلي المترجم عنه، إنها ترجمة مؤسسة لوعي نقدي وهمي أسطوري، فهذه الترجمة لا تكفي إذن لتأسيس علم حقيقي في مجال الدراسات النقدية.

2. ظهرت إرهاصات هذا العلم سنة 1968 من خلال دراسة للعالمين الفرنسيين فرانسوا فروري وأندري فونتانا، تحت عنوان: "عناوين الكتب في القرن الثامن عشر"، ونشرت هذه الدراسة في مجلة Langues رقم 11، ثم ظهر بعد ذلك سنة 1973 كتاب شارل جريفال الموسوم: "إنتاج الاهتمام الروائي" والذي يضم فصلا مخصصا لـ"قوة العنوان"، وقد برز في هذا الميدان الناقد ليو هوك كرائد من الرواد المؤسسين لهذا العلم، بفضل مقالاته المنشورة في عدد من المجلات، وبفضل كتابه "علامة العنوان" الذي أصبح مرجعية معتمدة.

ويعود الفضل كذلك إلى جيرار جونيت الذي عمق مفاهيم العنونة بفضل كتابيه "قرطاس" و"عتبات". كما نجد إضافة إلى هؤلاء الرواد المؤسسين، الناقد الكبير دوشي الذي فتح آفاقا جديدة لهذا العلم بفضل مقاله المؤسس "البنت المتروكة والوحش الإنساني، عناصر العنونة الروائية" (1973).

وقد كان لإسهامات جون مولينو، وهنري ميتران دور حاسم في بلورة هذا العلم الجديد والتمكين له في الغرب، ولم يشر الباحث في مراجعه إلى دور هؤلاء الرواد المؤسسين.

3. إن كل هذه النصوص التنظيرية المؤسسة قد انبثقت من رحم البنيوية التي كانت تعيش عصرها الذهبي في تلك الفترة، لذلك جاءت هذه الدراسات متشبعة بالفكر البنيوي.

وما أنجزه الباحث لا يعدو أن يكون دراسة انطباعية تأثرية تهتم أساسا بتفسير العنوان انطلاقا من محتويات النص ومضامينه، ومن منطلقات النقد الانطباعي التقليدي. عني الباحث، بالدرجة الأولى، بإيجاد معادلة بين العنوان والنص، أي ربط مضمون العنوان بمضمون النص، بينما قامت الدراسات الغربية، في هذا لمجال، على محاولة ربط أبنية العنوان من جهة بأبنية النص من جهة أخرى، أي الربط بين أنظمة رمزية، إشاراتية، سيميائية، تداولية، تركيبية، دلالية مختلفة.

4. أهمل الباحث نظرية التلقي في دراسته للعنونة، ذلك أن العنوان ظاهرة تواصلية، تداولية، تقتضي التفاعل والمشاركة بين الكاتب والمتلقي. إن العنوان هو بمثابة التسمية التي تلصق بسلعة أو ببضاعة ما، ويجب أن تكون لهذه التسمية قوة إشعاعية إشهارية جارفة، لأن الهدف من العنوان هو الإبهار والتأثير لحمل القارئ على اقتناء الكتاب ــ السلعة ــ وهنا تتدخل بقوة وظيفة الإغواء والحث، والتي يترجمها الكاتب خطأ بالوظيفة التحريضية.

والعنوان، من منطلقات نظرية القراءة، يبرمج أنماطا عديدة من القراء، مثل القارئ الحقيقي والقارئ الضمني والقارئ الهستيري...الخ.

5. يصدر الباحث في دراسته عن رؤية نقدية تقليدية تتناقض تماما مع الرؤية التي أفرزت علم العنونة، إذ ينطلق الكاتب، قبل كل شيء، من مفهوم الأدب كمحاكاة للواقع، بينما يقوم التحول النقدي الإبداعي الجديد على فكرة مغامرة الكتابة.

فالكتابة أصبحت مغامرة تقوم على ممارسة دلالية أساسها التجريب داخل قبيلة الحروف والكلمات والإشارات، وأضحى الأدب لعبة سيميائية تحقق المتعة واللذة والارتواء الإيروسي والتحرر من قبضة المنطق وقمع اللوغوس واستبداد الواقع. فعلم العنونة مرتبط بالكتابة والممارسة النصية وليس بالأدب والإبداع.

لقد تسلل التجريب، كما تسللت مغامرة الكتابة المتشبعة بالبنيوية والنقد الجديد والرواية الجديدة، وحركة تيل كال، ومدرسة أوليبو، إلى عالم العنونة، فهذا الروائي الفرنسي جورج بولي مثلا يعنون روايته بــ"الاختفاء" الذي يعني قبل كل شيء اختفاء حرف E من النص. فظاهرة الاختفاء ظاهرة بنيوية لأنها تؤطر النص من البداية إلى النهاية.

وهذا ريكاردو، أحد منظري الرواية الجديدة يختار لروايته عنوانا يحيل قبل كل شيء على عملية الكتابة، فيعنونها بــ"الاستيلاء على القسطنطينية La Prise de Constantinople"، غير أن الحقيقة لا تكمن هنا في قصة الاستيلاء كمضمون وكحكاية وإنما كعملية للاستيلاء على اللغة والنص والكتابة، فكلمة Prise تفيد Prose (نثر)، وكلمة Con تحيلنا على جسد المرأة الشبقي. إنها مواجهة مع الكتابة، هذه المواجهة التي تحقق الانتصار على اللغة للاستحواذ على جسدها، والتلذذ بها، إنها ممارسة للكتابة كانتهاك وتلذذ إيروسي،إنها لذة الكتابة كما يتصورها بارت.

6. إن علم العنونة وثيق الصلة باللسانيات البنيوية، وبالبنيوية، وقد اجتهد ليو هوك في دراسة العنونة مستعينا بنظرية شومسكي التحويلية، فاعتبر العناوين أبنية سطحية تحيلنا على أبنية عميقة، فاتحا بذلك آفاقا واعدة لعلم العنونة.

7. اقتصر الباحث على النصوص الشعرية والسردية العربية، مما يستحيل معه توخي تأسيس نظرية شاملة، جامعة مانعة، لأن التنظير يقتضي الشمولية والتعميم والنمذجة، انطلاقا من مسح شامل لكل الآداب العالمية. إن نظرية العنونة الجديرة بهذه التسمية يجب أن تقوم على دراسة كل الآداب العالمية.

8. لم يستثمر الكاتب نظرية التناص في هذا المجال، لأن العنوان يتناص مع عناوين أخرى للكاتب (تناص ذاتي)، ومع عناوين الجنس الأدبي الواحد (تناص داخلي داخل جنس الرواية مثلا)، ومع العناوين الأدبية أو الثقافية الأخرى (تناص خارجي)، فالعنوان بهذا المفهوم نص يحيل على نصوص أخرى، كما يحيل على اللانص.

كما أن العنوان باعتباره النص الأصغر يحيل بطريقة أو بأخرى على النص الأكبر (فهو يتأرجح بين العالم الذري وعالم اللامحدود).

9. يطرح هذا الكتاب إشكالية تمثل النقد العربي واستيعابه للنقد الغربي، فالنقد الغربي وليد بيئة ثقافية وحضارية خاصة، كما يمثل أجوبة معينة لأسئلة حادة تطرحها المجتمعات الغربية على نفسها في لحظة تاريخية محددة، هذا بالإضافة إلى الخلفيات الفلسفية والفكرية لهذا النقد.إن الناقد العربي مطالب بغربلة هذا النقد وتفكيكه لإرجاعه إلى مكوناته الأسطورية والفكرية والأيديولوجية بهدف انتقاء العناصر الإنسانية المتعالية على التاريخ، والتي هي ملكية مشاعة بين كل الآداب، لأن هناك ما يسمى بالثوابت الإنسانية التي تعود إلى وحدة النوع الإنساني ووحدة التجربة الإنسانية، ويلخص ابن خلدون هذا التصور ببراعة عندما يقول: ((الإنسان هو الإنسان في كل مكان وزمان، والإنسان ليس هو الإنسان في كل مكان وزمان)).

وهذا يفرض على الناقد العربي تجاوز النظرة التأثرية الميكانيكية لاستيعاب الثابت والمتحول وتأسيس نقد ثقافي حضاري يكون في مستوى التطلعات والتحديات الحضارية.

البيبليوغرافيا:

المصدر:

قطوس، بسام: سيمياء العنوان، ط1، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، 2001.

المراجع باللغة العربية:

الجزار، محمد فكري: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

حليفي، شعيب: النص الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع16، 1992.

حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، ع3، م25، 1997.

مفتاح، محمد: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الرباط، 1987.

المراجع باللغة الفرنسية:

Duchet, Claude:"La Fille abandonnée et la bête humaine, Eléments de titrologie romanesque", in Littérature, n°12, 1975.

- Palimpseste, Paris, seuil, 1972. Genette, Gerard:
- Seuils, Paris, Seuil, 1973.

Grivel, Charles: "Production de l'interêt romanesque, Paris-Lahaye, Mouton, 1973

- "Description d'un archonte", in Nouveau Roman:hier, Hoek, Léo: aujourd'hui, Paris,
UGE, 10/18, 1972.
- "La Marque du titre", Paris-La haye, mouton, 1985.

Mitterand, Henri: "Les Titres des romans de Guy des Cars", in Sociocritique, Nathan, 1979.

التحليل السيميائي للبنى السردية

رواية "حمامة سلام" للدكتور نجيب الكيلاني أنموذجا

الدكتور: بلقاسم دفة
قسم الأدب العربي
جامعة محمد خيضر بسكرة

مقدمة:

صـــدرت رواية "حمامة سلام" للكاتب العربي الألمعي الدكتور " نجيب الكيلاني" في طبعتها الرابعة سنة 1997م عن مؤسسة الرسالة ببيروت.

والدكـــتور نجيـــب الكيلاني أحد الأسماء البارزة في الأدب المعاصر. وقد تميز باسهاماته القصصية والروائية الكثيرة، فعرض لقضايا الفرد والمجتمع، والصراع بين الحق والباطل من خلال الرؤية الإسلامية، وبالأسلوب الروائي الإسلامي المتميز (1).

واهـــتم نجيـــب الكيلاني في بداية عهده بالأدب بعامة، والرواية والقصة بوجه خاص، ثم اتجـــه إلى الأدب الإسلامي منذ سنة 1952م، ولا سيما عندما قدم بحثه عن الشاعر محمد إقبال(2).

وقد صدرت له أعمال روائية كثيرة، تزيد عن الثلاثين، ولعل من أهمها: قاتل حمزة، حكايـــة جاد الله، حكاية طبيب، اهل الحميدية، رأس الشيطان، نور الله، الرجل الذي آمن، مواكب الأحرار، الذين يحترقون.

لا ريب أن المناهج النقدية الحديثة قد أولت اهتماما بالغا للنص الأدبي، وزودت الناقد بأدوات إجرائية تمكنه من اكتشاف كوامن النص وطاقاته التواصلية أو الإبلاغية، وجعلت النص الأدبي يتجدد بتجديد القراءة؛ القراءة التي تلقي الضوء على مواضع الشك، وتوسع مـــن دائرة اليقين، غير أن أول ما يواجه الدارس العربي اختياره للمنهج، بمعنى هل نأتي بمـــنهج غربـــي جاهـــز أفرزته ظروف علمية وثقافية، واجتماعية مغايرة للظروف التي أفرزت النص الأدبي الغربي، ونسقطه بكل حذافيره عليه؟ أم نأتي إلى النص نحاوره حتى إذا ما عثرنا على علامة أو أمارة لكشف أسراره، وإشارة نهتدي بها إلى خباياه ومضامينه ذهبنا عند ذلك نكيف منهجا مع معطيات النص الإبداعي العربي مراعين خصوصياته الجمالية.

- لقد اخترنا هذا النص وحاورناه فأومأ بالإشارة، ونطق بأسراره الدلالية، فرحنا عند ذلك نطبق المنهج السيميائي لمقاربته وفك شفراته اللغوية الإيجابية، واعتبرنا اللغة نظاما إشاريا (سيميائيا) يحرر المعنى من القيود المعجمية.

إنني لم أعتمد على المنهج السيميائي كليا، بل أخذت منه ما يلائم طبيعة النص العربي آخذا بواحدية الدال، وتعددية المدلول، ولم أتوقف عند المعنى المعجمي للدلالة، بل تجاوزت ذلك إلى البحث عن كوامن النص الإيحائية المضمرة خلف الإشارات والرموز.

وتناول البحث النقاط الآتية:

1- سيميائية العنوان 2- سيميائية الغلاف 3- سيميائية الأسماء 4- إشكالية الشخصية الرئيسة وتواترها في النص السردي 5- الوظائف السردية للشخصيات. 6- البناء الخارجي للشخصيات. 7- البناء الداخلي للشخصيات. 8- تقنيات السرد. 9- الأشكال السردية. 10- علاقة المكان بالسرد. 11- خصائص أسلوبية. بالإضافة إلى خاتمة.

1- سيميائية العنوان:

لقد اهتم علم السيمياء اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية، باعتباره علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله.

لقد أبدى علم السيمياء "أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي، وذلك نظرا للوظائف الأساسية التي تحدث عنها رومان جاكبسون (المرجعية والافهامية، والتناصية) التي تربطه بهذا الأخير وبالقارئ، ولن نبالغ إذا قلنا: إن العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه: الدلالي والرمزي"(3).

ولعل القارئ يدرك أن العنوان يرتبط أشد الارتباط بالنص الذي يعنونه؛ فهو -إن شئت- نص مختصر، يتعامل مع نص كبير يعكس كل أغواره وأبعاده. فالعنوان لذلك يعد من مظاهر الإسناد والربط. وبالتالي فالنص إذا كان بأفكاره المشتتة مسندا، فإن العنوان مسند إليه، فهو الفكرة العامة، بينما الخطاب النصي يشكل الأفكار الأساسية للفكرة العامة، التي يحتويها العنوان، والعنوان في رأي جون كوهن (J.cohen) يرتبط بالنص النثري الأدبي والعلمي(4)، لأن النثر يتسم بالانسجام والاتساق، بينما الشعر - ويخص القديم هنا - فيمكن أن يستغني عن العنوان، لأنه في الأغلب يفتقر إلى الفكرة العامة التي توحد النص،

فقد يكون مطلع القصيدة عنوانا، وهكذا فالعنوان في رأي كوهن يرتبط بالنثر أكثر منه في الشعر. إذ يقول:" نلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميا كان أم أدبيا، يتوفر دائما على عنوان، في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه".(5)

إن العنوان بالنسبة للسيميائي يعد نواة أو مركزا للنص الأدبي، يمده بالمعنى النابض، يقـــول محمد مفتاح:" إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه و هو الذي يحدد هوية القصيدة فهو –إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد– والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعده على توقع المضـــمون الـــذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ، فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه".(6)

فالعـــنوان إذن هو الموجه الرئيس للنص بنوعيه، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالـــية يتضـــمن غالـــبا أبعـــادا تناصـــية، فهو دال إشاري وإحالي يوحي إلى تداخل النصـــوص و تلاقحها و ارتباطها ببعض عبر المحاورة، و يعلن كذلك عن قصدية المبدع أو المنـــتج و أهدافـــه الإيديولوجـــية و الفنية، إنه إحالة تناصية و توضيح لما غمض من علامات و إشارات. فهو إذن النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص.

إن روايـــة "حمامة سلام" تتكون من مقطع واحد، تتألف بنيته من مسند (خبر)، يتمثل فـــي لفـــظ "حمامة" المضاف إلى "سلام".وهذا المضاف يفيد الاختصاص، أما المسند إليه (المبتدأ) فمحذوف، لوضوحه وسهولة تقديره، والتقدير مثلا: هذه حمامة سلام.

والحمامة التي خصت بهذه التسمية ينتظر منها أن تنشر السلام أو السلم في مكان ما.

وكثـــيرا ما يرمز بهذا الطائر الجميل إلى المرأة أو إلى السلم. ولعل الكاتب رمز بـــ "حمامـــة" إلـــيهما معا؛ فالحمامة –في هذه الرواية– يشار بها إلى سكينة بنت الشيخ عبد الحمـــيد عـــوض. وقـــد خاطبها زوجها عبد الودود رضوان بـــ "حمامة السلام" في نهاية الرواية، حيث يقول: "لم أذق طعم الحب الحقيقي إلا يوم أن رأيتك... يا حمامة السلام"(7)

ويتسم مقطع العنوان بوضوح المعنى وتشويق القارئ إلى معرفة كنه ذلك السلام ولمن سـيحمل؟ يتبيـــن القـــارئ بعد تتبع أحداث الرواية أن حمامة السلام، جسدت في شخص

"سكينة"، وهي شخصية رئيسة، تعد الشخصية الثانية من حيث الوظيفة التي أسندت إليها، ومن حيث تواترها على مسرح الأحداث، حيث بلغ ستا وستين (66) مرة. وقد أسهمت بقسط كبير بمعية بعض رجالات القرية في إطفاء نار الفتنة ودفع عملية السلام، وذلك بإقناع زوجها (عبد الودود) عن عدم مواصلة انتقامه من فلاحي القرية، وظلمهم والزج بهم في السجون، واقتناعه كذلك بعدالة قضية الفلاحين.

فالقضية الأساسية التي أثارها الروائي هي قضية الإقطاع وارتباطه بالأوضاع الاستعمارية، حيث كانت فئة من الناس تسيطر على المساحات الشاسعة من الأراضي الزراعية، و تسخر الفلاحين و العمال، وتستغل جهودهم لفائدتها. ومن هنا تبرز مسألة الظلم الفادح الذي وقع على الفلاحين الذين اضطروا للعمل من أجل لقمة العيش، و الحفاظ على الحياة لهم و لأسرهم، ومع ذلك فلقد كان الفلاحون يسامون سوء المعاملة وشتى أنواع الأذى والإذلال والمهانة.

وجعل الكاتب شخصية " الحاج عبد الودود رضوان" مثلا لممارسات الإقطاع، وجعل منه شخصية رئيسة في الرواية تسعى للحصول على التوسع أكثر في الثروة. وأما علاقته بالفلاحين فهي علاقة السيد المتغطرس بالعبيد المهانين الذين يعاملون بأبشع ألوان الإذلال والاحتقار. وهم في نظر عبد الودود "كلاب لا تفهم، وبهائم لا تستحق الحياة، ولا ينفع معها إلا التجويع والسياط.

و إذا ما تتبعنا الأفكار الواردة في مقاطع الرواية نجدها ترتبط بالعنوان ارتباطا وثيقا، حيث تحدث الروائي في البداية عن الثراء العريض للحاج عبد الودود، ثم أخذ في الحديث عن مزروع القطن الذي أصيب بالإتلاف، و عن المستأجرين الذين صعب عليهم دفع مستحقات الإيجار لعبد الودود بعد إصابة محصولهم. ثم تحدث عن الطالب الأزهري الذي صعد إلى منبر المسجد الكبير عندما غاب الإمام، و أخذ يهاجم الذين لا يبرون بالفقراء، و ينعي على الظلم الذي ملأ السماء والأرض حتى وقع العالم في حرب طاحنة...حرب على رأسها هتلر..." (8) ثم عاد "إلى" الحديث عن الآفات التي أصابت القطن، وعن أصحاب الأرض الذين يأبون أن يتهاونوا قيد شعرة فيما قرروه من إيجارات" (9). و تكلم بعد ذلك عن صدى وأثر ذلك الخطاب في أهل القرية، و ما انجر عنه من اعتقالات للفلاحين الذين

تصـــدوا لعبد الودود. كما تحدث عن دور سكينة في إقناع زوجها بعدالة الفلاحين، ودور كــل من الشيخ عبد الباقي (شيخ الطريقة الصوفية)، و أبناء عبد الودود المثقفين-الطبيب، المــدرس، المحاســب، المهــندس-في إقناع طرفي النزاع بقبول الصلح. و بذلك هدأت العاصفة، و ساد القرية السلام و الأمن.

إن هــذه الأفكــار وغيرها تتعلق بالعنوان الذي يعني في بعض مكوناته الدلالية السلم والأمــن، ويتضــح من مضمونها أيديولوجية الكاتب المدافع عن الحق و العدل و السلام، وهي رؤية إسلامية.

ولذلــك يمكــن أن تقول: إن العنوان فني، فقد طوى كلاما كثيرا في جملة واحدة اتسمت بالاختصار.

2- سيميائية الغلاف:

إن الغلاف يعد بمثابة عتبة تحيط بالنص، من خلالها يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي، و يدخل النص الموازي(pratexte).

والــنص الموازي عند جيرار جنيت (G.genette) هو "ما يصنع به النص من نفســه كــتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية"(10).

ويحلله (جنيت) إلى النص المحيط والنص الفوقي. و يشمل النص المحيط كل ما يــتعلق بالشــكل الخارجــي للكــتاب كالصورة المصاحبة للغلاف. والصورة المصاحبة للغــلاف-في هذه الرواية- صورة حمامة بيضاء باسطة جناحيها في الفضاء الذي تكتنفه سحب بيضاء، و هي تحلق فوق مساحة خضراء. و في الصورة مسحة من اللون الأبيض الذي يخالطه لون أحمر.

وصورة الحمامة البيضاء لاشك أنها ترمز إلى السلام، أو ترمز إلى امرأة – كما ذكرت في سيميائية العنوان- تقوم بدور نشر السلام كما يوحي العنوان بذلك.

أمــا اللونان الأبيض و الأخضر المنتشران على مساحة أكبر فلعلهما إيماءة إلى التنبؤ بالسلم والأمن و الرخاء و السعادة... ولعل اللون الأحمر الذي كان له حيّز أقل على مســاحة الغــلاف يوحي إلى الفتنة و الدماء و الحرب؛ الحرب العالمية الثانية التي كانت

تـــدور رحاهـــا زمن أحداث الرواية. والفتنة التي كادت أن تعصف بقرية من مصر في خضـــم تلـــك الأحداث، و بسبب تفاقم الوضع الاجتماعي المزري، وغياب الوازع الديني والأخلاقـــي. ولذلك يمكن القول: إن ما ترمز إليه صورة الغلاف يوشك أن يطابق عنوان الـــرواية "حمامة سلام"؛ فهما إذن يعتبران مفتاحا إجرائيا للولوج إلى مداخل النص، وليس معـــنى هـــذا أن صـــورة الغـــلاف لأي عمـــل أدبي تعد مفتاحا للولوج في أعماق النص ومضامينه، فقد تكون صورة غير دالة، أي لا تحمل شفرات غير لسانية.

3- سيميائية الاسماء:

للتســـمية في التراث العربي سمات ودلالات تحدث عنها قديما الجاحظ في أكثر مـــن موضع[11]. ولذلك استدعى اهتمامي أسماء الشخصيات التي لاشك أنها اختيرت عن قصـــد، بحيـــث تشـــير إلى دلالة معينة يوحي بها الاسم بعد أن تتضح صورته في ذهن المتلقـــي. فاســـم مـــثل "سكينة"، لا ريب أنه يوحي إلى أن المسمى يتسم بالسكينة والوقار والهيـــبة... واســـم كـــ"عبد الودود" و"عبد الباقي" و" عبد الحميد" -وكلها مركبة من "عبد" واسم من أسماء الله الحسنى-تدل ولا شك على أن هذه الاسماء الدينية لها مقام في الوسط الاجتماعي.ونريد الآن أن نتعمق أكثر حول سيميائية الاسماء؛ ونتوقف لدى أهم شخصيات الرواية لنحاول تحليل بنية دلالة الاسماء.

1- الحـــاج عـــبد الـــودود رضوان: إن شخص عبد الودود هو صاحب المقام الأول في الحضور السردي بالقياس إلى كل الشخصيات الأخرى، حيث بلغ تواتره: 154 مرة.

وإن "الـــودود" صـــيغة فعـــول" مـــن صيغ المبالغة، وهو من أسماء الله حسنى.
والـــودود: من ودّ، يَوَدّ، وَدّا، ووَدَادًا، ومَوَدَّةً، والوَدّ: الحب، والوَدُودُ: الكثير الحب، وهو المحبوب، يقال: هو ودود، وهي ودود.

واللقـــب: رضـــوان: مـــن رضـــا، رضوا: غلبه في الرضاء، ففيه دلالة على الرضا أو الارتضـــاء، وفيه فأل حسن ترتاح النفس إلى سماعه. ومنه -كذلك- رضوان (بضم الراء وكسرها). والرضوان: الاقتناع بالشيء وقبوله عن طيب نفس. وإن شخصية "عبد الودود رضـــوان" لها قابلية للرضا والاقتناع والحب. فقد غيرت زوجته سكينة وبعض رجالات القـــرية سلوك الأنانية، والكبرياء والظلم فيه، وأضحى رجلا سويا في نهاية المطاف، بأن

تأســف وحزن -مثلا- على قتل "عرفان جراد"(12) : وتمتم في ألم حقيقي" قائلا: "رحم الله عرفان المسكين... لقد ظلمته".(13)

2- ســكينة: لفــظ "سكينة" من مادة "سكن"، يقال: سكن إليه: ارتاح واطمأن ووقر. ومنه الســكن، وهــو كــل ما يستأنس به ويسكن إليه. ففي معنى السكينة الارتياح والطمأنينة والوقــار والمهابة. وكلها تدل على أن هذه الشخصية قد وفرت الهدوء والارتياح والأمن والطمأنينة لزوجها، وجنبت القرية أهوال الفتنة والدمار. ولذلك استحقت الثناء والشكر من قــبل الزوج عبد الودود الذي قال يوما:"... هذا حق... لم أذق طعم الحب الحقيقي إلا يوم أن رأيتك... عند ذاك أيقنت أن الحب شيء كبير... فوق الكبرياء... فوق كل شيء... يا حمامة السلام".(14)

فاسم "سكينة" إذن موظف لوظيفة سردية جمالية و اجتماعية.

3-جلال الدين(طالب أزهري): هذا الاسم مركب إضافي، يحس العربي بان لفظ"جلال" لا بــد أن تكون له صلة بالجلال الذي من معانيه العظمة و التنزه و الرفعة.و قد أضيف إلى "الديــن" فكان هذا الاسم رفيع الشأن، عالي الهمة، فقد أخذ جلال الدين يهاجم-و هو على منبر مسجد القرية الكبير-"الذين لا يبرون بالفقراء، و ينعي على الأخلاق الفاسدة، و على الظلم الذي ملأ السماء و الأرض..."(15)

فكان خطابه وقعا على الظلم و الظالمين، و فاتحة خير على أهل القرية.

4-الشــيخ عبد الباقي(شيخ الطريقة الصوفية): هذا الاسم مركب إضافي، يتألف من لفظ "عــبد" المضاف إلى "الباقي"و الباقي: من أسماء الله الحسنى، و هو مشتق من البقاء الذي يراد به: الثابت الخالد، وهو لله تعالى وحده. و الباقي : اسم فاعل، وهو من حيث مخرجه ســهل الــنطق علــى العربي، لطيف الصوت عند التهجي، عذب السمع عند التلفظ، لأن الصيغة في حد ذاتها جارية على الألسن، سارية في المسامع، حسنة لدى الأذواق. و لعل بعض ذلك ما جعل هذا الاسم يجري على كل لسان، و يسري في كل جنان، و يستمع إليه كل رجال القرية، و كلامه مسموع معمول به.

و الروائـــي يومـــئ بهـــذه التسمية إلى أن صاحبها رأيه ثابت باق، و قد التزم بـــالوعظ و الإرشـــاد، و دعا إلى الصلح من أول ظهور على مسرح الأحداث حتى تم له ذلك في النهاية.

4-إشكالية الشخصية الرئيسية و تواترها في النص السردي:

الكثيرمن الدارسين للرواية والقصة يحكم برئيسية الشخصية على علاقتها بغيرها وتأثـــيرها فيها، وتأثرها بها، لا على اعتبارات إحصائية وإنما، يستخدم الإحصاء لترتيب الشخصيات داخل عمل سردي ما، وهو مفيد و لا شك في التحليل الروائي.

وفي ترتيب الأهمية للشخصيات يستحسن إبعاد التواتر من الاعتبار، حيث إن شخصية مـــثل، جلال الدين على عدم بروزها كثيرا على الحيز النصي، إلا أنها تتسم بالدينامية في مجـــرى المســـار الســـردي، بينما شخصية أم ربيع-مثلا- تصنف إحصائيا في المرتبة السادســـة، ومـــع ذلك لم يكن لها كبير الشأن في السياق السردي. من أجل ذلك نميل في تحديد مركزية الشخصية إلى الوظيفة المسندة إليها في النص السردي.

وقـــد اتضـــح لنا من خلال الوظائف التي قامت بها الشخصيات في نص"حمامة سلام" أن ترتيبها يمكن أن يكون كالآتي:

المرتبة الأولى: الحاج عبد الودود رضوان، وردت بتواتر بلغ 154 مرة.

المرتبة الثانية: سكينة بنت الشيخ عبد الحميد عوض، وردت 66 مرة.

المرتبة الثالثة: ربيع بن الحاج عبد الودود، وردت 55 مرة.

المرتبة الرابعة: الشيخ عبد الباقي، وردت بتواتر بلغ 18 مرة.

المرتبة الخامسة: الشيخ عبد الحميد عوض، وردت 10 مرات.

المرتبة السادسة: أم ربيع، وردت 08 مرات.

المرتـــبة الســـابعة: جـــلال الدين، وردت 6 مرات. ونزعم أن هذه الشخصيات المذكورة مركـــزية مـــع تفاوت فيها في الأهمية الوظائفية.ولعل ما يزيد من التباين بين الشخصيات وتجســـيد إحساســـها بـــالوحدة و الضـــياع والخوف، و بالتالي تقاطع مصائرها الثوابت. والرموز التي استخدمها الروائي أضفت على الرواية أبعادا فكرية عميقة.

وليس من اليسير تتبع شخصيات الرواية التي تزيد عن عشرين شخصية تواترت في نص سردي ولو أنه متوسط الحجم. و كان أن استخدمت الإحصاء لأصل إلى مراتب الشخصـيات وتواتـر ذكـرها عبر هذا النص السردي الذي يقع في إحدى عشرة و مائة صفحة. و لقد أبعدت حين الإحصاء الضمائر العائدة على الشخصيات، بل أبعدت الضمائر المعيـنة لها صراحة، نحو: أنا، أنت، أنت، هي...، وقد أهملت هذه الضمائر عن قصد، ولـو أنها تقوم مقام الاسم في وظيفته النحوية، و ذلك لأننا لو اعتمدنا الضمائر المتصلة، فإنها تجرنا إلى إحصاء الضمائر المتصلة، وحينئذ فإن الصعوبة الإحصائية ستزداد، و لن يضـبط الإحصاء إلا حاسوب يبرمج لهذا الغرض، و أبعدت كذلك الصفات التهجينية عند الذم، و الصفات التعظيمية عند المدح.

5-الوظائف السردية للشخصيات:

إن أكـثر الشخصـيات تأثـرا هي شخصية "سكينة" التي أسندت إليها جملة من الوظائف السردية في هذا النص، و لعل أهمها:

1-الحـب و الغواية: يتجسد ذلك في هيامها بـ"ربيع" بن عبد الودود أولا، ثم قبولها ثانية بعـبد الـودود زوجـا لها. أما الوظيفة السردية المركزية التي اضطلعت بها، فكانت أن أوقعت"ربيع" في شباكها،... فهي فاعلة متفاعلة معا.

2-النصـح: فقد كانت وراء موقف زوجها (عبد الودود) المعادي لأهل لقرية، ناصحة له بالابـتعاد عن إشعال نار الفتنة، و الميل إلى فعل الخير من أجل إسعاد نفسه و إسعاد أهل قريته. ومن جملة ما جاء على لسانها:

1- "لمـاذا لا ترحمني و ترحم نفسك؟ لسنا في حاجة إلى المال، لكننا في حاجة ماسة إلى الكرامة".(16)

2- "إن اليد التي أتلفت زرعك تستطيع أن تشتط في إجرامها".(17)

3- "مـاذا لو اعتبروني وسيطة من أجلهم... من أجلك، من أجل الحياة السعيدة التي نحلم بها... من أجل أن يسود السلام هذه القرية التعسة وأهلها المساكين، إن انتصارك للمعاني الطيـبة هـو الكرامة بعينها، أتوسل إليك يا حاج، أنا لا أنام الليل يا حاج. إن لم تشأ أن ترحمهم فلترحمني..."(18)

6-البناء الخارجي للشخصيات:

يتسم هذا النص السردي برسم الملامح الخارجية، فقد رسمت بعض الشخصيات رسما دقيقا حتى كأن النص ارتد إلى صورة قد رسمت بيد رسام، فلم يترك وجها، و لا فما و لا شعرا، و لا لونا، و لا قامة، و لا صوتا و لا عينا و لا أطرافا إلا رسم بشيء من التفصيل.

ولنتأمل كيف كان البناء الخارجي للشخصية المركزية الأولى، و هي شخصية الحاج عبد الودود، حيث ركز النص عليه اهتماما شديدا، فقد تابع النص، شكل وجهه وجبهته، و أنفه وعينيه... قبل أن يتدرج إلى سلوكه و مزاجه، و أول شيء قدمه النص به، أنه يقول:"هو ذو أنف معقوف، ورأس كبيرة، و جبهة عريضة، و عينين نفاذتين يظللهما حاجبان كثيفان و عود قصير مكنز يتدرج به في بطء وتأن".[19] لعله يوحي بقوله:"رأس كبيرة" إلى قوة تدبره و تفكيره. و بقوله: "و عينين نفاذتين يظللهما حاجبان كثيفان" إلى دقة نظره و نفاذ بصيرته، و عظيم هيبته و حنكته.

فمن هذا التقديم لهذه الشخصية نعرف كثيرا من ملامحها. و نجد النص يولع كثيرا برسم ملامح الشخصيات ، إذ وصف "سكينة" بأنها"كانت تلبس ثيابا ضافية، وتحيط وجهها القمري بشال أسود، فيبرز فتنتها كأروع ما تكون الفتنة".[20] وقد "قالت سكينة بصوت منغوم حلو: بل ستشرب الليمون من يدي".[21] ويقول:" أذكر أني رأيتك وأنت طفلة صغيرة في السابعة من عمرك... كنت تذهبين إلى المدرسة، وكنت تلبيس فستانا أحمر، لكن لم تكوني على هذه الصورة من الجمال"[22]

في هذه النصوص تصور خارجي لمظهر سكينة ذات الصورة البديعة الفاتنة. ونجد رسما لشخص والد سكينة الشيخ عبد الحميد عوض، يقول: " ومدّ عبد الحميد يدا مرتجفة، وكان وجهه الأسمر النحيل، وعيناه الواسعتان القلقتان تفيضان بالحب والبراءة، وعمامته البيضاء.. كل شيء فيه كان يشرق ويومض بالفرحة".[23]

يفهم من هذه الأوصاف أن الرجل من أسرة متواضعة.

ونال ربيع هو الأخر اهتمام الكاتب فرسم صورته، ووصفه على لسان فاتنته سكينة التي "تحلم بيوم المنى، وليس في ذهنها سوى صورة ربيع الضخم، ...الطيب... الذي تأسرها سذاجته وعنفه وقلبه الأبيض... ويده الخشنة.[24] ويقول: " ...و أفاق من

دهشـــته على ذراعين عاريين ... يطوقان عنقه الغليظ الأسمر الذي لوحته شمس الحقول الساطعة، وأخذت تمسح وجهها المبلل بالدموع في جلبابه الصوفي الخشن".[25]

توحـــي هذه الأوصاف بأن "ربيع" رجل قوي البنية الجسمية، وأنه ارتبط بفلاحة الأرض.

7- **البناء الداخلي للشخصيات:**

استطاع نجيب الكيلاني أن يغوص في أعماق نفسيات شخصياته؛ فيرسم عالمها الداخلي دون أن يتورط في التناقضات، ويركز على بعض الشخصيات الرئيسة في الرواية.

أ - **الحاج عبد الودود رضوان:** أول ما بدا لنا من حال تلك الشخصيات رسم شخصية عبد الودود، حيث قدم على أنه فطن حكيم...، فهو:"يفحص الطريق، مخافة أن يتفجر من تحـــت قدمـــيه خطـــر غامض، إنه دائما في حالة تيقظ واستعداد " دقيق حكيم" يتخيل كل الاحتمالات قبل أن يقع فريسة مأزق من المآزق".[26]

وقد كانت هذه الشخصية قوية رغم الصراع القوي المرير المتكرر من الفلاحين المتمردين الرافضين دفع مستحقات الإيجار. كما ترسم شخصية عبد الودود على أن شيئا لم يك أحب إلـــيها من العنف والغضب والبطش، حيث إن غضب عبد الودود انصب أول الأمر على خيبة ولده ربيع الذي لا يحسن اختيار الزوجة المناسبة، ولا يجيد التفكير، حيث صاح "في اشمئزاز وضيق: هل جننت؟ ما الذي يعجبك في سكينة؟... أكمل أيها الغبي... ثم اقترب من ابنه وأمسكه من طوقه في عنف وهتف: انظر أمامك. وسدد ربيع نظرات حزينة إلى أمه الدميمة..."[27]، إنه يصور انفعال كل من عبد الودود وولده ربيع، فقد بدا الأول ثائرا والثاني حزينا يائسا.

ويكـــاد الانفعال لا يفارق هذه الشخصية، فها هو يثور في وجه ولده (ربيع)، وقد دق "الأرض في غيظ: أيها الكلب تريد أن تتزوج صعلوكة مثلك؟"[28]

وبعـــبارة أخرى فإن انفعال عبد الودود وعنفه لا يلبثان حتى يعودا من جديد، وقد هدأ غضـــبه وارتاحـــت نفسه لما أن تزوج سكينة، فقد أدخلت على نفسه سعادة وبهجة؛ "لقد طوقها بذراعيه وضحك ملء شدقيه، وقال: لا تخافي يا قطتي الصغيرة".[29]

وشـــاء الكاتب أن يبدل سلوك الحاج تدريجيا على يد سكينة، والشيخ عبد الباقي اللذين طالما نصحاه بأن يقبل الصلح، ويعزف عن استغلال الفلاحين. يقول" تضايق بادئ الأمر لجرأة الفلاحين ونواياهم الشريرة، لكن شعر بارتياح انصرافهم عن الغدر به، فطابت نفسه لكلمات الشيخ، ووجد نفسه، يقارن بين كلمات سكينة ذات مساء وكلمات الشيخ عبد الباقي بالأمس القريب".(30)

ب- ربيع: أول ما طالعنا الكاتب من رسم لهذه الشخصية أنها مماثلة لشخصية الأب (عبد الــودود)، وقد تكون مطابقة في كثير من الأحيان، حيث "إن ربيع يكاد يكون نسخة كاملة لشخصية أبيه.. إنه يشبهه في أفكاره وصرامته ومنطقه المادي الجاف".(31)

ويصــور لــنا جانــبا آخر من هذه الشخصية الرقيقة التي اكتوت بنار حب عاصف جــارف، فقــد أحب "سكينة بنت الشيخ عبد الحميد عوض، وهي فتاة جميلة في عنفوان الشــباب، وقد ملأت حياته بهجة وحبورا، يقول الكاتب: " ويمتلئ سعادة وحيوية، ويتردد بين البيت والغيط في خفة الطائر المرح، ويخيل إليه أنه لا يمس الأرض بقدميه، بل يحلق في سماء زرقاء".(32)

والــنص الســردي هنا صريح في أن ربيع، لم يعرف الحب قبل سكينة، ولذلك بدت ســذاجته فــي أكــثر من موقف، فقد ارتجف جسده كله، وارتعشت شفته السفلى، وسادت وجهه حمرة طارئة، وهم أن يفعل شيئا، لكنه لم يستطع، لم يتعود هذه المواقف المتوترة."(33) وقد انتهى حب سكينة لربيع بزواجها من أبيه عبد الودود في مرحلة أخرى. ومن المألوف في الأعمال الروائية بأن الحب المبكر ينتهي في معظم الأحوال، بينمـــا الحب المتأخر هو الــذي يفضي إلى وصال، ولم تكن وظيفة السرد هنا، ولا وظيفة البناء الداخلي لشخصية ربيع وسكينة بدعا، مما نجده في الأعمال السردية الكلاسيكية البناء والمنهج.

جـ-سكينة: أولى الكاتب اهتماما لهذه الشخصية، وأرادها أن تكون شخصية سوية تارة، وللإثارة تارة أخرى، وقد بنى داخل هذه الشخصية على مبدأ الحب، وهي كأي فتاة تطمع فــي الــزواج مــن غني أو ميسور الحال. وقدمها الكاتب مصورا شخصيتها وجانبا من حــياتها، فهي: " جريئة حتى لتحسب جرأتها انحلالا، متحفظة ومبتذلة في آن واحد، ترى

مـــنها الجانب الذي تود هي أن تبرزه... تربت يتيمة من الأم؛ وقاست العذاب مع زوجة الأب...ولم يكن غريبا أن تنصب شباكها لـــ (ربيع) بالذات".[34]

واســـتطاع الروائي أن يصور لنا بدقة تفنن سكينة في كسب ود ربيع وجعله أسير هواها، ومن ذلك:

1- "... فشـــهقت فـــي استغراب، ودقت على صدرها الناهد، وهتفت: يا خبر. أنت سيد الرجال، أنت دنياي يا ربيع".[35]

2- "... أرخت أهدابها في دلال، وأطرقت حياء، ثم قالت: الظروف لم تتهيأ بعد".[36].

3- "...فأبدت غضبا مصطنعا، ثم غمزت بإحدى عينيها في إغراء... وضغطت على يده في ود، فسرى الخدر في انحاء جسمه الضخم".[37]

والخلاصة: أن الكاتب استطاع أن يغوص في أعماق الشخصيات فيصور ما يختلج في نفوسها من حب وكره، وفرح وحزن. وأقول: إنني ارتأيت في هذا البحث أن أعرض إلى تحلـــيل البنية الداخلية لهذه الشخصيات بقليل من الاختصار، وكنت أقف موقفا وسطا في هـــذا الأمر، فلا أقتصر على دراسة شخصية واحدة، كما أنني لا أريد أن أنساق وراء كل الشخصيات أتابع بناءها الداخلي. فمثل هذا العمل لو نهجته لتحول هذا المبحث إلى فصل، وتحولـــت المداخلـــة إلى فصول، وذلك ما لم نهدف إليه. وربما يسعفني الحظ لإتمام هذا العمل وإخراجه في بحث آخر موسع.

وفـــي الختام نرى أن الدكتور نجيب الكيلاني قد زود مكتبة الأدب الإسلامي بعدد من رواياتـــه التي يبرز فيها التصور الإسلامي للحياة، وتميزت بالكلمة الطيبة والفن الصادق، والتصـــوير الموحي والإشارات الذكية الدالة. وكان منها هذا العمل الذي بين أيدينا. ويقول عنه أحد الباحثين أنه في رواياته أكثر عمقا ووضوحا، وأكثر أصالة، وأصدق تعبيرا وفنا.[38]

بقـــي أن نذكـــر أن الكيلانـــي قـــد اســـتعمل الفصحى عموما وأحيانا يستخدم العامية المصـــرية، إما عن طريق التراكيب أو عن طريق الألفاظ. واستخدم كذلك أسلوب السرد المباشر، فكان يتكلم باسم بطل القصة أو الشخصية المركزية، ويروي الحوادث ويفسرها، ويعلـــق علـــيها. ولكـــنه أيضا استخدم أسلوب الحوار كثيرا. واستخدم أسلوب المراسلة، وطـــرح كثيرا من القضايا، واستخدم هذه الأساليب ليتحدث عن كثير من المسائل الشائكة التي يبتغي لها حلولا.

الهوامش:

(1) يــنظر محمد حسن بريغش، دراسات في القصة الإسلامية المعاصرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984، ص 35.

(2) ينظر المرجع السابق، ص 36.

(3) عبد الرحمن طنكول، خطاب الكتابة و كتابة الخطاب في رواية مجنون الألم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بفاس، العدد 9، 1987، ص135.

(4) يــنظر جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، مارس 1997 ، ص 97.

(5) روبــرت شــولز (ســيمياء النص الشعري)،اللغة و الخطاب الأدبي، ترجمة و اختيار سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993 ، ص 161

(6) محمد مفتاح، دينامية النص،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط87،1ص 72.

(7) نجيب الكيلاني، رواية "حمامة سلام"، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 1997،ص 110.

(8) م.س، ص 19.

(9) م.س، ص20.

(10) GERAD, GENETE, Seuil, ed seuil, coll, poetique Paris, 1987, p6

(11) يــنظر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969، 324/1-327، 1984/2-186.

(12) عــرفان جــراد: فــلاح فقير، قتل غدرا على يد رجال الحاج عبد الودود، لأنه سخط على تصرفات الحاج. ينظر الرواية، ص 81.

(13) الرواية، ص111.

(14) م.س، ص 110 .

(15) م.س، ص 19 .

(16) م.س، ص 91 .

(17) م.س، ص 93 .

(18) م.س، ص 59.

(19) م.س، ص 23 .

(20) م.س، ص 35 .

(21) م.س، ص37 .

(22) م.س، ص 37.

(23) م.س، ص55.

(24)م.س، ص 56 .

(25) م.س، ص18.

(26) م.س، ص6.

(27) م.س، ص8،7 .

(28) م.س، ص9.

(29) م.س، ص90.

(30) م.س، ص105.

(31) م.س، ص6.

(32) م.س، ص12.

(33) م.س، ص15.

(34) م.س، ص7.

(35) م.س، ص16.

(36)م.س، ص16.

(37) م.س، ص34.

(38) ينظر محمد حسن بريغش، في الأدب الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط1، 1998، ص145.

طلاسم إيليا أبي ماضي

" دراسة سيميائية "

الأستاذ : شلواي عمار
قسم الأدب العربي
جامعة محمد خيضر بسكرة

تشكل الدراسة السيميولوجية واحدة من التقليعات الفكرية المعاصرة ، وفي هذا المجال يقول " كريماس" في تقديمه لكتاب " آن آينوا" الموسوم بـــ "les enjeux de la Sémiotique": المعرفة لا معنى لها في الحياة ، إلا إذا كانت إرادة معرفة أو إعطاء معرفة ، إي تأسيس فعالية الإنسان كاستجداء تلك هي المراهنة المزدوجة لدراسة الدلالات التي تريد من نفسها معـــرفة حـــول هـــذه المعرفة الخاصة بالإنسان التي هي معنى، و التي يشكـــل الإنسان بالنســـبـــة لهـــا ، في الوقت نفسه، المنتج و المفسر الفاعـــل و المفعول المحرك الضحية الأولى (1)

والذي يتأمل و يتدبر عبارة " الضحية الأولى " يدرك كنهها و عمق دلالتها على معنى الوجود الإنساني ، فكأن البشرية ما وجدت فوق هذه الأرض ، إلا لنتعرف و نتعرف في الآن نفســـه فهذا الهدف و هذه الغاية المثلى تلازم الإنسان مدى الحياة ، وبالتالي تفرض عليه أن يكون ضحية لها ، بوجهيها : الذاتي المطلوب والغيري الممنوح.(2)

و مـــن هنا فدراسة الدلالات (العلامات) ، تعد قصة معرفة من طراز خاص ، قصة تعلم لمشروع علمي في مرحلة الضرورة ، والمعرفة التي تدعى تتبعها ليست معرفة عن الكـــون ، و لا عن الدلالات التي يبثها الكون موجها إياها إلى البشر ، بل هي معرفة عن الإنسان و عن صيغة (لا طبيعية) المعنى. (3)

فـــالدال فـــي حلـــه و تـــرحله يدفع به التعويض و الاستبدال، إلى مغامرة زاخرة بالاحـــتمالات و التعدد(4) و النص – كما يقال – هو ابن اللغة العاق فهو المختلف عنها ، يســـائلها ، يغيرها حتى لا تستكين إلى ممارسة آلية متكررة / وهو أيضا ، سرداب مظلم متفـــتح علـــى منافذ من جهة ، وغامض منغلق من جهة أخرى.(5) فاللغة الشعرية معتمدة

الانــزياح و الانحــراف عن المألوف ، لذا فالمدلول الشعري ، قد يحيل أولا إلى مرجع معيــن ، فهــو موجود و غير موجود في الآن نفسه يعين بعض ما هن كائن ، تماشيا مع المــنطق ، لكنه لا يلبث أن يدمج أطرافا لا وجود لها ،كالنعوت الحية للأشياء غير الحية مثلا: "أثاث شبقى" ،" باقات تحتضر "(6)

فالفــئة المبدعة ، تدفع باللغة دائما، إلى قول ما لم تتعود قوله من قبل، وفي مثل هذه الحالــة، يــتحول الدال الكتابي إلى مغامرة مع المجهول، ليفصح عن المكبوت، و ليكشف عن سحيق الذات (7)

ونظــرا لهــذا الغمــوض الذي يكتنف النص الشعري بصفة عامة ،وطلاسم إيليا أبي ماضــي بصــفة خاصــة، و نظرا للضبابية التي تحيط به من كل جانب بدا واضحا على مســتوى السطح -فإنني استند على بعض المنطلقات اللسانية في قراء هذا النص الشعري نشير أنه قبل البدء بالقراءة و التحليل ينبغي أن نتعرف على ما هو سطحي من حدود هذا النص.

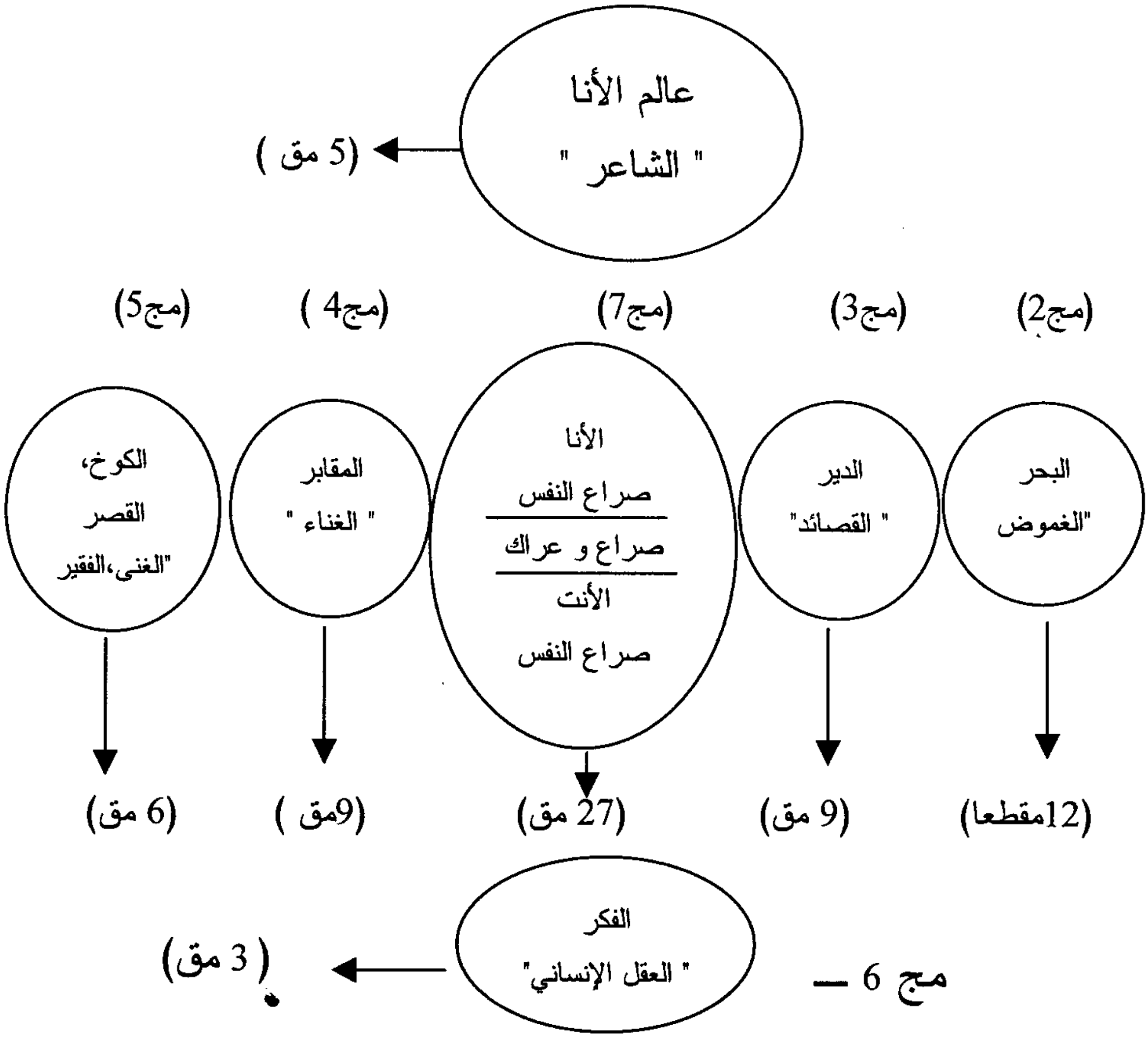
- **الحدود البارزة في الطلاسم :**

- الطلاســم إحــدى قصائد <<ديوان الجداول>> الذي بلغ فيه الشاعر ،غاية نضوجه الشــعري و الفكري ،ملحمة خالدة عزفها أبو ماضي ذات يوم تحت سماء أمريكا الحرية و اللاحــدود ،فانتشرت في الآفاق ،ورددتها الألسنة ،وتعلق بها الصغير والكبير ،وأحبها كــل مــن يهوى الفن الخالد ،و كل من يعشق الأحلام اللازوردية، والغوص في متاهات الزمان وآلام الإنسان .

- تــتألف هــذه القصيدة من (284) بيتا،موزعة على (71) مقطعا، وكل مقطع يتألف في شكله الأساس من أربعة (4) أبيات على مجزوء الرمل ،على الشكل الآتي:

فاعلاتن ، فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلاتن
فاعلاتن ، فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلاتن
فاعلاتن ، فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلاتن
فاعلاتن ، فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلاتن
فاعلاتن

و المتأمل في المقاطع الواردة ،في القصيدة الطلاسم، يجدها مترابطة متكاملة، تتألف، تشترك تتعاون لتطرح موضوعا محددا من موضوعات الحياة (الإنسان والطبيعة)، فكل مقطع يرتبط و يتماثل –خاصة في طرح الإبهام و الاستفهام – مع غيره من المقاطع، في المجموعة الواحدة، و كل مجموعة ترتبط بغيرها من المجموعات، لتعبر عن المحور العام لهذه الصيحة الشعرية، و الألم الإنساني الذي يدق طبول الشعور والإحساس المرهف كلما صنعت الروح و أضاءت مصابيحها بحثا عن حقيقة مصير الإنسانية، ويمكن تحديد المجموعات التي تتألف منها هذه الصرخة (القصيدة) كما يأتي :



ويمكن تلخيصها ، في عالم الأنا ، عالم الأنت ،عالم الهو ، أي عالم المعرفة (الإنسان والطبيعة) الجهل و الطلسم وكل الألغاز التي تعجز العقل الإنساني.

هكـــذا فبعد أن اتضح الشكل الخارجي لهذا النص – البنية السطحية للقصيدة ينبغي أن تحدد المنطقات الأساسية التي تعتمدها لكشف بواطن عالم المعنى عند إيليا أبي ماضي من خلال الطلاسم " كأنموذج من شعره.

- المعـــروف أن اللغـــة تـــتكون مـــن حقيقتين، توجد كل منها في ذاتها و مستقلة عن الأخرى، وهي الدال و المدلول. (سوسير) ،التعبير و المحتوى <<هيامسليف >> و الدال هـــو الصــــوت المنطوق و المدلول هو الفكرة [8] و المدلول "الفكرة " من ناحية نفسية قبل التعبـــير عـــنه بكلمـــات يعد كتلة مبهمة غير واضحة المعالم وهذا باتفاق جميع الفلاسفة واللغويين فـــي مختلف العصور وكذلك فيما يخص الدال "الصورة الأكوستيكية" فإنها لا تمثل كيانات معينة الحدود سلفا لمعنى أنه لا وجود للأفكار ولا للأصوات قبل ظهور اللغة التـــي تعمـــل كواسطة بين الفكر – الصوت و تحت ظروف معنية يحدث التوليف بينهما ويؤدي ذلك إلى تعيين تبادل لحدود الوحدات اللغوية ، فالأفكار والأصوات تقتضي التجزؤ والانقســـام[9] ومـــع ذلـــك، فقيمة الكلمة تظل غير محددة طالما اقتصرنا على تعويضها بمتصور ذهني ،أي أعطينا لها دلالة <<معنى>> فإلى جانب ذلك ينبغي أن نقارن العلامة اللغة (الكلمة) أفقيا بالقيم المماثلة أي بالكلمات ،لأن اللغة نظام من القيم، وجميعها تخضع للتعويض والاستبدال بالشيء المخالف أو المقارنة مع الشيء المماثل[10]

- و الملاحـــظ لمقاطع "الطلاسم" يجدها ترتكز على علاقات التماثل و التخالف فالدلائل تكتســـب ،قيمتها المقطع الواجد، بتلاحم الدوال مع المدلولات من جهة وارتباطها بالدلائل التي تؤلف القصيدة أو المقطع من جهة ثانية .

<<جئت،أتيت،مشيت،سائر >>

<<شئت/ أبيت>>

<<لا أعلم من أين، لست أدري >> (ص 139 قطع 1)

- <<أنا حر ، طليق ، قائد نفسي>> ، <<أسير، مقود>>

<<جديد / قديم >> (ص :140 مق 2)

- << طريق ، درب>>، <<أصعد /أهبط،أغور>>

<<يسير، يجري، السائر/واقف>> (ص 140 مق 3)

- <<عالم الغيب>>،<<لا أدرك شيئا>>، <<أبدو،أكون>>

<<أتراني كنت أدري >> (ص : 141 مق 4)

*<<أصبحت أنسانا >>،<<كنت،محو لا>> (ص: 141 مق 5)

*<<عنى ،عنك>> ، <<زورا،بهتان ،إفك>> (ص:142مق 6) <<الحسن،العيوب>>، طلوع الشمس،الغروب>>، <<الشر ،الخير>> <<يمضى،يؤوب>>، <<ضحكي،بكائي>>، <<جهلي ،مزاحي>>، <<غض،غرير، طفل،صغير>>، <<الماضية الآتية>>، <<جئت،أمضى>>، <<لا أعلم،لغز، طلسم،مبهم>>.

أن هـذا الارتباطات و العلاقات التي تتشابك و تزدحم في هذا النص الشعري أنتجت تناسـقات في الألفاظ و المعاني – عماده الدقة و حسن الانتقاء ،فالنغمة السلسة المعبرة ، تـذوب ،فينساب ماؤها عذبا رقراقا،على كل المقاطع،فيصبغها ملونة ،غير أن الشاعر – فـي محاولـة تأثـيره ونقل همومه وتواصله مع الآخر – بالعلاقات اللغوية (بين الألفاظ والتركيـب)،بـل ينشـئ علاقات في الكون و الطبيعة، ويربط وينطق الأشياء، بأسلوب شعري جذاب .

- البحر/الشاطئ،الأنهار
- البحر/ السحب ،المطر،الأرض ،الثمر (ص147)
- شاطئ البحر/ شاطئا الشاعر (الإنسان) الأسس والغد (ص 147)

فهـذا التوظـيف للغة الشعرية ،على هذه الوتيرة ،يفسر جمال ووضوح المقاطع كلها، فأنـت لا تشعر إلا بالراحة حال قراءة هذه الملحمة الإنسانية على الرغم من طولها ، لأن الكلمة في موضعها فن وسحر .

و تضـاف إلى الارتباطات السالفة الذكر ،العلاقات بين المقاطع في كل مجموعة من المجموعات التي ذكرت في أوانها: وكذلك العلاقات أو الارتباطات بين المجموعات كلها.

ففـي المجموعة الأولى :عالم الأنا (الشاعر) نجد المقاطع الخمسة ،تدور حول محور واحد وضده، و هو: المعرفة أو المعروف≠ الجهل (الغيب،السر)

مق 1 – الإنسان موجود — كيف وجد؟

مق 2 – الإنسان موجود — متى وجد؟

مق 3 – الإنسان موجود — معرفة — متى يغنى(يموت) ؟ — الجهل

مق 4 – الإنسان موجود — حقيقة — أعرف نفسه قبل الوجود ؟ — الغيب

مق 5 – الإنسان موجود — ما شكله قبل الوجود ؟

و في المجموعة الثانية " عالم البحر" أسئلة أخرى تبحث عن إجابات:

مق 2 : البحر — يجهل من سار عليه

مق 1 : البحر — يجهل أصله وأصل الإنسان

مق 3 : البحر — أسير كالشاعر لا يرى الحقيقة

مق 4 : البحر — لا يعرف بأنه مصدر الخير

مق 5 : البحر — البحر حقيقة — السحب لا تعرف فضله

مق 6 : البحر — موجودة — لا يعرف أهو مهد أم ضريح — كلاهما

مق 7 : البحر — لا يعرف سر تعلق الإنسان به — جهل

مق 8 : البحر — لا يعرف أيعود دون ضرب الضباب حوله

مق 9 : البحر — لا يعرف لماذا بقاء الإنسان و بقاءه

مق 10: الشاعر — الشاعر — أله قبل وبعد فيما يخص الغناء

مق 11: الشاعر — حقيقة — يقر بالأسرار في صدره مثل البحر

مق 12: الشاعر — موجودة — شاطئاه كالبحر، الغد مجهول و الأمس

هكـذا، ففـي جمـيع المجموعات يتقابل " عالم المعروف "مع "عالم المجهول" فالأديان -إشارة للأديرة و الصوامع – لا تكشف عن هذه الأسرار،و العزلة لا تؤدي إلى إدراك سـر الحياة ،والتقي الناسك لا تتكشف أمامه الحجب،و المعروف أن الإنسان فان لكـن ما الفناء و ما الموت و ما وراءه ؟ والغنى و الفقر سواء ، لا يتميز أحدهما عن الآخر في كشف الأسرار و الفكر يلوح و يضمحل ، يبرق و يتواري ؟، فما كنهه ، كما أن النفس الإنسانية (الشاعر) لا تستقر على حال كأن الشخص شخصان ،فما سر ذلك؟ و ما كنهها؟

هـذا فيما يخص الارتباط بين المقاطع داخل المجموعة الواحدة ، و هو بدوره يبرز ارتباط جميع المجموعات فيما بينها:

المعرفة ≠ الجهل
الحاضر ≠ الغائب
الواضح ≠ اللغز

و لا يعـــنى، أن هـــذه الارتباطات، أو العلاقات ،تلغى الاختلاف، فاللغة ميدان الاختلافات ، ولا تواصل بدون الاختلاف الذي يرجع إلى نسق اللغة ذاتها ذلك النسق الذي يقـــوم على بناء ثنائي، و منه ثنائية الأنا و الأنت ، فلا وجود للأنا بدون أنت الذي يختلف عنه ، ولا وجود لذات معزولة فهي في موطن التواصل بين الأنا و الأنت[11]

هـــذه الميزة بارزة في هذه القصيدة ،فالتنوع والاختلاف الذي حققته على جميع المســتويات – الألفــاظ التراكيب، المقاطع ، المجموعات – يقرب عالم الشاعر الفكري ، و"يفجر التواصل ".[12]

والمعـــروف أن اللغـــة شـــكل ولـــيس مادة[13]، وقد فرق هيلمسيلف بين الشكل والجوهـــر في مجال المدلولات، فالجوهر هو الحقيقة الذهبية أو الكائنة، بينما الشكل تلك الحقيقة كما شكلها التعبير، و هذا يؤكد أن الكلمة لا تأخذ معناها إلا من خلال لعبة علاقات التقابل أو (التماثل) التي تربطها بكلمات اللغة الأخرى[14]

و بعبارة أخرى ،الكلمة تمتلك المعنى الأساسي المفهومي ،و هو العامل الرئيس للتواصـــل ،وبالإضـــافة إلـــى ذلك ،يتغير معناها و تكتسب معاني جديدة ،ثانوية إضافية، كنســـية[15] و هذا لا ينال كثيرا من هويتها أي من كونها كلمة واحدة"زهرة العمر"، "زهرة التفاح"، "تبنى فكرة "، "تبنى طفلا".[16]

هـــذه الـــنظرة الشـــكلية التي يطبقها البنائيون على اللغة [17] أكدتها أسرانيو في فرضـــياتها الأولـــى مـــن كـــتابها " مراهـــنات دراســـة الـــدلالات اللغويـــة "les enjeux de la sémiotique" يقولهـــا : مـــا يمكننا أن نعرف عن معنى هو الشكل ولـــيس جوهرا محتواه من وعاء لآخر و من لغة لأخرى، لأن هذا المفهوم الأخير يتنافى مـــع الواقع ؟ إذا التقسيمات المفهومة تتغير بشكل ملحوظ ، من مجموعة لغوية إلى أخرى تبعا لعلاقاتها بالكون ولإدراكه و وصفه.[18]

وباختصار، فإن شكلانية اللغة، تقتضي أن تنتظم صيغة المعنى بأنظمة العلاقات، وظهـور العلاقـة بين الحدود هو الشرط الأساسي والضروري لبروز المعنى، من خلال التفكـير المتموضع في شبكة العلاقات على جميع المستويات وهذا الطابع العلائقي يعزز الشكلية[19]

وانطلاقا من هذه الفكرة ،تختلف "الطلاسم" كمفهوم عن "الطلاسم" ككلمة تشكلت و تحققـت فـي هـذا النص الشعري ،"فالطلسم" ككل الألفاظ المنثورة بين ثنايا المعاجم ، مفهوم ضبابي عام :[الطلسم : الستر المكتوم/الطلسم: نقوش تنقش على أجساد خاصة في سـاعات مناسبة، بكيفيات ملائمة / الطلسم : لوائح معلومة.] .بينما الطلسم في هذا النص الشعري هو شكل معنوي ، يفسر و يوصف و يحلل، ويمكن تأويله.

هـذا الشكل يتمظهر في كل كلمة من كلمات القصيدة ،وفي كل جملة و في كل مقطـع، فالقصـيدة كلهـا مليئة بالاستفسارات و الاستفهامات تقيم تقابلات متنوعة حول "المعـروف و المجهـول" و في جميع تشكلاتها تعترف بالعجز، أي عجز الفعل الإنساني (الشـاعر) عـن معرفة أسرار <<الأنا و الأنت>> (الإنسان ،الطبيعة والكون) (الإنسان، القصـيدة)، (الإنسـان ،المـوت و الفـناء)، (الإنسـان ،العقـل)، (المعلوم،المجهول)، (الحاضر،الغائب).

هـذه الثنائيات، تبرز تصور الشاعر للوجود <<المعروف ،المجهول>> و الفكر الإنسـاني القـائم علـى مبدأ الثنائية (حزن –فرح،خير –شر ،صحة –مرض ،حياة – مـوت...)، ويتضـح عجز العقل الإنساني من خلال، غلق الشعار لكل مقطع من مقاطع قصـيدته بعـبارة "لست أدري" هذه اللا أدرية المتكررة التي تلازم نهايات المقاطع كلها، وكذلـك الدائرة المغلقة ، فالقصيدة تبتدئ بتساؤل حول مجيء الإنسان و نهاية؟ (الماضي والمستقبل)و تنتهي بالتساؤل نفسه.

جئت لا أعلم من أين ،و لكني أتيت

البداية ⟸⟹ و لقد بصرت قدامي طريقا ،فمشيت

وسأبقى سائرا ، شئـت هذا أم أبيت

كيف جئت ،كيف أبصرت طريقي ؟ لست أدري

إنني جئت، وأمضى، وأنا لا أعلم

النهاية ⟸⟹ أنا لغز، وذهابي كمجيء طلسم

و الذي أوجد هذا الغز لغز مبهم

لا تجادل ....ذو الحجى من قال أني   لست أدري

فالابـــتداء باللغز، و الانتهاء به، يؤكد عجز العقل الإنساني عن إدراك جواهر الكون والطبيعة، وكل ما يتصل بالإنسان، فعلى الرغم ،من التعرض لـــ "المعروف والمجهول " فـــي ثـــنايا القصيدة، أي ثنائية (الحاضر ،الغائب) فإننا نكتشف أن المجهول (الغائب) هو الأقوى، وهو الأكثر، بل هو المحير المقلق لعقل الشاعر <<الإنسان>> إذا المجهول يحيط بـــه مـــن جانبيـــن، يشـــده بعنف، فهو نقطة بين محيطين غامضين، وإن كان المجهول (الماضي) أقل تأريقا من المجهول (المستقبل)مصير الشاعر (الإنسان):

الإنسان	الإنسان	الإنسان
المجهول	المعروف	المجهول
الغائب (الماضي)	الحاضر	الغائب (المستقبل)
الأمس	اليوم	الغد

وإذا انتقلنا إلى العنوان النص ،فإنه وإن بدا مغلقا في حد ذاته ،يتفتح على النص وعلى الكون والطبيعة، ويلائم كل ما ورد في النص: الأبيات ،المقاطع المجموعات، و لا أغالي، إذا قلـــت : إن معظـــم العلامات و التراكيب ،وحتى استعماله للفظ "الطلسم" بصيغة جمع الكثرة "طلاسم" يلائم المعنى، كثرة أسرار الحياة و تناقضاتها و بناء على هذا فالعلاقة بين المفاهيم أو المدلولات ،تتفق في مفهوم واحد تلتقي عنده جميعها – و هو الطلسم –وهذا لا يعنى أن المفهوم واحد لا يحافظ على استقلاليته[20].

و من المنطق أن نعترف بأننا لا ننتج و لا نبدع من العدم، و لذا فلا غرابة من استفادة إيلـــيا أبـــو ماضي، من الموروث الإنساني و الحضاري، فالعقل الأبي ماضي يشترك مع غيره في هذه الرؤية للوجود ،فالموروث يعد لبنه من لبنات الكشف عن أغوار هذا النص الشـــعري، والقصيدة ،من غير شك لها موروثها أي ما يسميه جيرار جينيت: جامع النص (ARCHITEXT) وعـــدد من النصوص الأخرى في ذلك الموروث.[21] فالمعروف عن

الشعر العربي – بصفة عامة– الغنائية و الوصف ، وليس الفكر و التأمل ، غير أننا نحس بنـــبض<< رباعــيات الخــيام >> و بـــتأملات المعري في هذا النص: أنظر على سبيل المثـــال:

جئت لا أعلم من أين ،ولكني أتيت
و لقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت
وسأبــقى سائــرشئت هذا أم أبيت
كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي   لست أدري (22)
كرة تذهب في كل اتجاه   مالها إلا الذي شاء الرما
إن من ألقاك في ميدانه   هو يدري – هو يدري – لا سواه (23)
أنت يا بحر أسير ،آه ما أعظم أسرك
أنت مثلي أيها الجبار لا تملك أمرك (24)
هذه رقعة شطرنج القضاء   و لها لونان : صبح ومساء
ننقل الخطو بها كيف يشاء   ثم تطوينا صناديق الفناء (25)
عن في صدري يا بحر لأسرار عجابا
نزل الستر عليها و أنا كنت الحجابا
و لذا أزداد بعد كلما ازددت اقترابا (26)
خضت في عهدي غمار الجدل   و ســمعــت الشيخ يتلــوه الولـــي
غير أني كنت ألقـــي أبــــدا   مخرجي – بعــد عنائي–مدخلي (27)

و بالإضـــافة إلى هذا التقارب في الحيرة و التساؤل حول أسرار الحياة، نجد بين إيليا أبـــي ماضي و الخيام، تقاربا، في التأمل و النظرة العميقة للأشياء و للكون والحياة، وكذا الشأن بالنسبة للمعري إذ يقول في بعض تأملاته:

غير مجـــر،في مـــلتي و اعتقادي   نوح بــــاك و لا ترنم شـــاد
وشبيه صـــوت الـــنعي إذا قـــيس   بصوت البشـــير في كل نـــاد
صـــاح هـــذه قبورنــــا تملأ الرحب   فأيـــن القبور مـــن عهد عاد!؟
رب لـــــحْدٍ قـــد صـــار لحــــدا   ضاحك مـــن تزاحـــم الأضداد

إن حزنا في ساعة الموت أضعاف   ســـرور ، فـــي ساعة الميلاد
تعب كــلها الحيـــاة فما أعجــب   إلا من راغــب فــي ازديـــاد (28)

و هكـــذا ،فـــبالإمكان أن أقـــول بأن الهم الذي يشغل بال الفلسفة الحديثة ، يتمثل في محاولـــة وضـــع حد للميتافيزيقا، و يتم ذلك بوضع حد لوعي الإنسان على اعتبار أن هذا الوعي يجعل من نفسه مركزا للكون، فلا وجود في الكون إلا وله ارتباط بالعقل الإنساني، بـــل هـــو الـــذي يحدده ويعطيه معنى ودلالة ففلسفة الحضور هذه تحولت، بل انتقلت إلى فلسفة الغياب التي تقول بالآخر المغاير الذي لا يفتأ ينأى عن صيرورة الاختلاف(29)

هذا الهم قريب من الهم الذي شغل بال الشاعر، و المنتج لهذا النص ،"الطلسم" و حيره كثيرا ،إذا تناول الأنا و الآخر ،وحاول أن يطرح فكرة الاختلاف بينهما ويعترف بالتماثل والاخـــتلاف بيـــن الأنـــا والآخـــر ، غـــير أنه ينحاز إلى الأنا في نظرته لرجال الأديرة وللناســـكين مـــثلا، و في مجموعة صراع وعراك يعترف بالجانب الخفي السري الذي لا يحضر في الوعي و لا يمكن للفكر أن يتمثله و يعكسه ،فيبقى دائما غائبا(30) و يتضح ذلك مثلا،فـــي مجموعة "صراع و عراك" أي عجز الوعي الإنساني عن فهم تناقضات النفس الإنسانية ، والقصيدة كلها من مجزوء الرمل:

فاعلاتن ، فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلاتن
فاعلاتن ، فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلاتن
فاعلاتن ، فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلاتن
فاعلاتن ، فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلاتن
فاعلاتن

و المـــتأمل لهذه المقاطع الواردة في قصيدة الطلاسم ، يجدها مترابطة متكاملة ،تتألف وتـــتعاون ،لـــتطرح موضوعا محددا من موضوعات الحياة،(الفكر و الطبيعة) فكل مقطع يرتـــبط و يـــتماثل –خاصـــة فـــي طرح الإبهام و الاستفهام – مع غيره من المقاطع في المجموعـــة الواحدة ،وكل مجموعة تربط بغيرها من المجموعات لتعبر عن المحور العام لهذه القصيدة ،الصيحة ،الألم الإنساني ،الذي يدق طبول الشعور والإحساس المرهف ،كلما صفقت الروح وأضاءت مصابيحها بحثا عن حقيقة مصير الإنسانية .

و يمكـــن تحديـــد هـــذه المجموعـــات التـــي تـــتألف مـــنها هذه الصرخة (القصيدة) كما يأتي :

(م) 1 – عالم الشاعر " عالم الأنا" : يتألف من خمسة مقاطع

(م) 2 – عالم البحر : (12) مقطعا.

(م) 3 – عالم الدير (الدين والاعتقاد): (09) مقاطع .

(م) 4 – عالم الأصوات (بين المقابر): (09) مقاطع.

(م) 5 – عالم المادة (مأوى الإنسان): (06) مقاطع .

(م) 6 –عالم الفكر : (03) مقاطع .

(م) 7 – عالم التناقضات و الصراعات:(27) مقطعا.

و يمكـــن تلخيصـــها ،في "عالم الأنا " ،"عالم الأنت " و "عالم الهو" أي عالم المعرفة (الإنســـان و الطبـــيعة) و عالم الجهل و الطلسم (الغيب): و كل الألغاز التي تعجز العقل الإنساني.

إن أسئلتها اسئله العديد من الشعراء ،وعلى رأسهم عمر الخيام و حافظ الشيرازي ،و المعـــري و الزهاوي يقال، أنه أخذ معاني ملحمته الطلاسم عن ادر جار ألن بو وروبرت جريـــن أنجرسل (32) وهذا يؤكد ان الحيرة إنسانية في هذا المجال ،فكلنا نخاف المصير ونطمـــح إلى كشف سره، ولذا من حق الشاعر (الإنسان) أن يتساءل وأن يطرح ما يشاء مـــن الأسئلة مادام البحث عن الحقيقة من الأمور المشروعة إن لم يكن من أهداف الوجود الإنســـاني، هذا الإنسان الضائع وسط أكوام المتاهات ،هذا الإنسان الضحية ، لأنه الضائع والباحث عن ضياعه.

الهوامش

1. آن آنيو، مراهنات ، ص (31)
2. نفسه ، ص :(10)
3. نفسه ، ص :(121)
4. عبد العزيز عرفة، الدال ولاستبدال، ص (07)
5. نفسه ،ص (10)،(20)
6. جوليا كريستيفا، علم النص ،ص 76 77
7. الدال والاستبدال ، ص(7 ، 8)
8. جون كوين،بناء لغة الشعر ، ص 39
9. سويسر، دروس في الألسنية العامة ص : (172 ، 173)
10. نفسه ، ص:(176 ،177)
11. الدال و الاستبدال ، ص: (54).
12. نفسه ، ص: (54)
13. دروس في الألسنية، ص:(114)
14. بناء لغة الشعر ، ص(40)
15. عمر مختار، علم الدلالة، ص :(37،36)
16. دروس في الألسنية ، ص: (168،167)
17. بناء لغة الشعر ص : (04)
18. أن آنيو ،مراهنات ص : (43 ،44)
19. نفسه ص :(14)
20. نفسه ص : (11 ، 12)
21. اللغة و الخطاب ن مقالب سيميائية النص الشعري، روبرت شولز ت / سعيد الغانمي ص 97
22. د. الجدوال 139.
23. حصاد الهشيم ،ص 78
24. الجداول : ص 42
25. حصاد الهشيم ص : 75
26. الجداول ص : 147
27. حصاد الهشيم ، ص 80
28. ديوان سقط الزند ، ص: 7 ، 8
29. سارة كرفمان، روجي لا يورث مدخل إلى الفلسفة جاك دريدا ، ص: 38،37،34،31 و أنظر، الدال والاستبدال ص :14
30. الدال والأستبدال ص 14
31. قصة الأدب المهجري ،ص:515
32. نفسه ص: 519،517

المراجع

1. أحمد مختار، علم الدلالة ،مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع، الكويت ط 1، 1982.
2. أن إيـــنو، مراهـــنات "دراســـة الدلالات اللغوية" ترجمة: أوريت بتيت وخليل أحمد دار السؤال للطباعة و النشر، دمشق، ط1، 1980.
3. إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، دار الشروق، بيروت، 1976.
4. أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980.
5. إيليا أبو ماضي، ديوان الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، ط16، 1984.
6. جوليا كركستينا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، 1969
7. جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة ط3، 1993.
8. ســـارة كوفمـــان، روجـــي لايورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، أفريقيا الشرق الدار البيضاء، ط1994،2.
9. سعيد الغانمي، اللغة و الخطاب (ترجمة)، مقال سيميائية النص الشعري لروبرت شولز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1993.
10. عبد العزيز بن عرفة، الدال و الاستبدال، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1993.
11. فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة : صالح القرمادي و محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1985.
12. محمـــد عـــبد المـــنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط3 .1980

بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري
(نظرة سيميائية تداولية)

د/ بشير إبرير
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار عنابة

1 - مقدمة :

يعد الخطاب الإشهاري في عصرنا هذا صناعة إعلامية وثقافية بأتم معنى الكلمة، ولذلك فهو يحظى باهتمام كبير في مختلف المجتمعات وخصوصا المتطورة منها، لما يتميز به من قدرة عالية على بلورة الرأي وتشكيل الوعي وفي التأثير على الثقافة وتوجيهها في أبعادها المختلفة الأخلاقية والفلسفية.

وبالرغم من هذا فإن هذا النوع من الخطابات ما يزال يحبو ويكاد يكون مجهولا في كتاباتنا ومناهج تدريسنا ودراستنا باللغة العربية[1] وبخاصة في اللغة والأدب التي لابد أن تتغير وتتطور وتواكب عصرها، إذ لاشك في أن الخطاب الإشهاري يعد من الخطابات التي تتدرج في إطار الممارسة الثقافية كالخطاب الأدبي أو السينمائي أو البصري...فهو يؤثث فضاءات اليومي ويُستهلك إلى جانب الخطابات الأخرى،كما يكتسي طابعا ثقافيا يتمثل في مكوناته اللغوية والسيميائية والتداولية،بالإضافة إلى بعده الاقتصادي والاجتماعي المرتبط بالدعاية التجارية[2].

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة البحث عن جملة العناصر التي تجعل من الإشهار خطابا سيميائيا وتداوليا بالنظر إلى صوره الثابتة والمتحركة بما تحمله من كفاءة وقوة على التبليغ والتواصل وما يكمن فيها من عناصر جمالية وفنية وطاقة وفاعلية في التأثير على المتلقي، وذلك أن الإشهار فن إعلامي يستند على مؤشرات مرئية مثل العناوين في كتابتها ومضامينها وأنواع الطباعة والصورة... من خلاله يمكن تأسيس تعارف وعلاقة بين المخاطب والمتلقي أو بين المنتج والمستهلك.فهدفه - أولا وقبل كل شيء - تبليغ خطاب، ولذلك يتوخى أن تكون أفكاره واصفة وهادفة ويستعمل وسائل تبليغ متنوعة ومتناسقة يسخرها كلها في سبيل تحقيق الهدف المحدد.

وهكذا فإن الإشهار متنوع الأشكال والأهداف، فقد يتم توجيهه إلى فرد أو جماعة أو حزب أو أمة... وقد يكون علميا أو ثقافيا أو سياسيا أو اقتصاديا،وقد يكون مسموعا أو مكتوبا أو سمعيا-بصريا.إنه كما يقال:«فن مركب يضع العالم بين يديك»[3].

2 - أنواع الإشهار :

أ - **الإشهار المسموع** :ويتم من خلال الكلمة المسموعة في الإذاعات والمحاضرات والندوات والخطب... وتعد الكلمة المسموعة أقدم وسيلة استعملها الإنسان في الإشهار، وأهم ما يميزها طريقة أدائها، إذ يلعب الصوت دورا بالغ الأهمية في التأثير على المتلقي بما يحمل من خصوصيات في التنغيم والنبر والجهر والهمس،وتصحب الكلمة المسموعة أحيانا الموسيقى فتزيدها طاقة كبرى على الإيحاء والوهم والتخييل، وعملا على استثارة الحلم وإيقاظ الراقد في الأعماق.

ب - **الإشهار المكتوب**:ويتخذ وسيلة له الصحف والمجلات والكتب والنشرات والتقارير والملصقات على جدران المدن أو في ساحاتها العامة حيث يكثر الناس[4] وذلك ما نلاحظه من صور لزجاجات العطر أو أنواع الصابون أو الساعات...الخ.

والأمر نفسه لما نلاحظه من إشهار على اللوحات الإعلانية الثابتة أو المتحركة في ملاعب كرة القدم مثلا، لأن ذلك يجعلها تشيع ويتسع مداها وتصل إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين...

جـ - **الإشهار المسموع والمكتوب (السمعي-البصري)**: وسيلته الأساسية التلفزة، ويتم بالصورة واللون والموسيقى وطريقة الأداء والحركة والموضوع، فهو، إن صح التعبير، عبارة عن "**ميكروفيلم**" يتعاون على إنتاجه وإنجازه فريق عمل متخصص في: الإخراج والديكور ووضع الأثاث، والحلاقة والتجميل، والإضاءة والتسجيل وضبط الصوت والتركيب والتمثيل...الخ.

وهذا يبين - بما لا يدع مجالا للشك - أهمية الإشهار كخطاب سار في المجتمع له خصوصياته وأبعاده، وأهمية الدور الذي تلعبه التلفزة كوسيلة إعلامية في المجتمع...

ويمكن - أيضا - أن نقسم الإشهار إلى :

أ – **إشهار تجاري** :ويرتبط بالاستثمار والمنافسة، ولذلك فإن استراتيجيات التسويق واستراتيجيات الإشهار مرتبطان ببعضهما.

ب – **إشهار سياسي** :ويرتبط بالتعبير عن الآراء المختلفة ومحاولة التأثير على الرأي العام بتقديم الإشهار في شكل يبرز أهمية الرأي بأنه هو الأحسن وهو الأفضل من بين كل الآراء الأخرى المتواجدة في الساحة، كما هو الحال في الدعاية للحملات الانتخابية.

جـ – **إشهار اجتماعي** :ويهدف إلى تقديم خدمة أو منفعة عامة للمجتمع،مثلا:الإعلان عن مواعيد تلقيح الأطفال أو إسداء نصائح للفلاحين،أو الدعوة إلى الوقاية والحذر من أمراض معينة.ولذلك نلاحظ هذا النوع من الإشهار غالبا ما يأتي تحت عنوان:"حملة ذات منفعة عامة" كما هو الحال في التلفزيون الجزائري.

3 – عناصر الخطاب الإشهاري ووظائفه :

يتأسس الخطاب الإشهاري على جملة من العناصر المترابطة ببعضها باعتباره نسيجا لغويا وغير لغوي تتشابك فيه مجموعة من الوسائل والعلامات وفق قواعد تركيبية ودلالية[5] وتتمثل هذه العناصر في:

أ – **المرسل:** وهوالذي يُحدث الخطاب ويعمل على شحنه بما يحتاجه من مادة إشهارية لازمة بالنظر إلى الموضوع الذي يدور حوله الإشهار،ثم يقوم بإرساله نحو المتلقي الذي يتحدد بناء على نوعية المنتوج:فالروائح والعطور والورود...ترسل إلى النساء والحليب والجبن وأنواع الحلوى واللُّعب ترسل إلى الأطفال...والحقائب البراقة والمكاتب الفاخرة والسيارات اللمّاعة وغالبا ما يتم إرسالها إلى رجال الأعمال...وهكذا يعمل المرسل (الإشهاري le publiciste) على تحقيق الوظيفة التعبيرية La fonction expressive في الخطاب الإشهاري،فيضمنه ما يثير ذوق المرسل إليه أو المتلقي ويسيل لعابه نحو المنتوج،ولذلك يكيف صيغه حسب الأحوال والمقامات التي يقتضيها.

ب – المرسل إليه (المتلقي):

وهو العنصر الثاني المهم في العملية الإشهارية وهو المقصود بالإشهار ولا تتم العملية الإشهارية إلا أو من خلاله تتحقق الوظيفة الإفهامية أو الطلبية La fonction conative ou appellative إذ يعمل المرسل على إفهام المرسل إليه بجدوى

المنتوج وأهميته بأي طريقة، فيقدم على استهلاكه ويحقق الهدف الأساسي الذي يريده المرسل.

ب - الخطاب أو الرسالة الإشهارية :

ويفترض وجود مرسل أو متكلم يُحدث أقوالا ومتلقيا يستقبل هذه الأقوال ويعمل على فهم أنساقها الدلالية المختلفة واللسانية والسيميائية (الأيقونية البصرية) وتحليلها وتأويلها بعد ذلك. وهنا تتحقق الوظيفة الشعرية La fonction poétique، وهي تعد الوظيفة السيدة في الخطاب بعامة وفي الإشهار بخاصة وبقية الوظائف خدم لها إن جاز القول.

جـ - المقام La situation :

إن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه أو بين المخاطِب والمتلقي لا تتم بشكل اعتباطي أو خبط عشواء، وإنما تتم بحسب ما يقتضيه المقام وأحوال الخطاب وظروفه المختلفة المحيطة بإحداثه وإنتاجه وإرساله واستقباله، وما يتطلب ذلك من خصائص لغوية وغير لغوية يمكن أن نطلق عليها "قرائن الخطاب أو الحديث"[6] وهو كما يرى الدكتور عصام نور الدين «الإطار أو الموضوع الذي يقع تحته الحديث - سواء أكان فكاهة أم رواية أم خطبة أم شعرا أم أي مرسلة أخرى - ولكل إطار سمات تميزه عن بقية الأطر وتؤثر لغويا في الموضوع وفي اختيار الكلمات وضروب الاستعمال وطول التراكيب اللغوية أو قصرها...»[7].

ومن خلال عنصر المقام تتحقق الوظيفة المرجعية La fonction référentielle بالنسبة لمرسل ولمتلقيه بما يحملان من خصوصيات لغوية وغير لغوية وثقافية وإيديولوجية واجتماعية ونفسية...

- **هـ - الوضع المشترك بين المتخاطبين** :ويتمثل في أن ينطلق طرفا الخطاب من الأوضاع نفسها، فهناك علاقات وثيقة بينهما ويمكن أن تراعى في تحليل الخطاب الإشهاري واتخاذها سمات وعلامات تجمع بين مرسل الخطاب ومتلقيه وهي:

- **وحدة اللغة:** فالإشهاري يستثمر في خطابه الكلمات والجمل التي يعبر بها مجتمعه عن أغراضه المختلفة.

- **وحدة الثقافة** :أي التراث الثقافي المشترك والعقيدة الفكرية العامة المشتركة

- **وحدة البداهة** :أي مجموع الأفكار والمعتقدات وأحكام القيمة التي يفرزها الوسط فيتقبلها كأمور بديهية لا تحتمل التبرير أو الاستدلال(8) وعن هذا العنصر تتولد الوظيفة ما وراء لسانية La fonction métalinguistique.

و - قناة التبليغ :

وهي الوسيلة المستعملة في إيصال الحديث سواء أكانت صوتية أو وسيلة أخرى، وفي الخطاب الإشهاري، إما أن تكون وسائل مكتوبة مثل الجرائد والمطبوعات والملصقات... أو تكون سمعية بواسطة الراديو مثلا...أو بواسطة التلفاز...الخ. أو بوسائل وعلامات أخرى بحسب ما تقتضي الظروف وتستدعي الضرورة،وهنا تتحقق الوظيفة الانتباهية La fonction fatique؛ وذلك أن الإشهار يعمل على أن يثير ردود أفعال المتلقي وانتباهه نحو الموضوع.

ولابد من الإشارة إلى أن هذه العناصر والوظائف الناتجة عنها مترابطة ببعضها وما التفريق بهذه الطريقة إلا تسهيل الإدراك والفهم.

4 - المقاربات المنهجية في تحليل الخطاب الإشهاري:

توجد عدة مقاربات approches منهجية لتحليل الخطاب الإشهاري،وهي متداخلة ببعضها ولا يخلو منها أي خطاب إشهاري فيما أرى وهي:

أ - المقاربة اللسانية :

وهي عالم البوابة التي ندخل من خلالها عالم الإشهار،إذ لا يوجد إشهار من دون لغة منطوقة أو مكتوبة بحسب ما تقتضيه الصورة الإشهارية في ثباتها وسكونها أو في حركاتها ونموها وتغيرها.وتكتسي هذه المقاربة المنهجية الانطلاق من النظام أو النسق اللساني فيبحث في مستوياته الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالات الناتجة عن هذه المستويات كلها.

«إلا أن أهمية النسق اللساني تبقى رغم ذلك قاصرة أمام بلاغة الصورة وأوليتها المتفاعلة المؤثرة؛ فهي ذات التأثير في نفس المتلقي،كما تستوقف المشاهد لتثير فيه الرغبة والاستجابة.»(9)

ب – المقاربة النفسية :

وتكتسب أهميتها القصوى في كون الخطاب الإشهاري يركز أكثر ما يركز على المتلقي فيعمل على إغرائه وإغوائه واستدراجه بأن يتسلط على الحساسية المتأثرة لديه ويهيمن على أفق انتظاره فيجعله لا يرى شيئا غيره، فهو المناسب وهو الأجمل والأحلى والأبهى وهو الجديد الذي لم يصنع من قبل بل صنع لأجل المتلقي دون غيره...

جـ – المقاربة التداولية :

وتتمثل في كون الخطاب الإشهاري يهدف دائما إلى تحقيق منفعة أو ربح أو فائدة ولا يكتفي بتبليغ الخطاب فقط وإنما يحرص على أن يلبس خطابه أجمل حلة ويتزيَّ بأحلى الأزياء ويتأنق ويتألق من أجل تحقيق المبتغى. ويبرز ذلك في لغته المكثفة وجمله المختصرة وكلماته المشعة البراقة التي تتوجه نحو المستقبل فهو الذي يعنيها أكثر من غيره ولا تتوجه نحو الماضي إلا بما يخدم مصلحة الإشهاري ويتعلق بمستقبل المتلقي.

د – المقاربة الاجتماعية – الثقافية :

تحمل رؤى المجتمع المختلفة وثقافته؛ إذ يعد الإشهار إنتاجا لغويا اجتماعيا يبرز العلاقات الاجتماعية المختلفة (سياسية – ثقافية – اقتصادية – واجتماعية) وتعد العلامات والسمات المختلفة التي تميز الإشهار مرآة تعكس ما يجري في المجتمع من أحداث وتفاعلات سلبا أو إيجابا يحاول الإشهاري تأكيدها أو الإقناع بها أو تعريتها وكشفها أمام الجماهير، فنزعم أن الإشهار يُمكننا من معرفة «بنية الوعي الاجتماعي، إلى جانب شرح العناصر المكونة له وتحليل الروابط المتبادلة ودراسة قوانين تطوره»(10).

فعندما نتأمل الخطاب الإشهاري الجزائري مثلا، في سنوات السبعينات والثمانينات نجده خطابا فقيرا ضحلا لا يثير انتباه المتلقي بقدر ما يثير تقززه ونفوره، ثم إنه لا يخرج عن كونه خطابا بليدا أحادي النظرة يتعلق بالإيديولوجيا السائدة آنذاك، وهو باختصار خطاب لا يثير الانتباه.

أما الناظر إليه في المنتصف الثاني من التسعينات إلى 2001 فيجده قد تحسن كثيرا جدا من حيث لغته وأسلوبه ووسائل إنتاجه وطرائق تعبيره وموضوعاته؛ لأن بنية الوعي الاجتماعي وأشكاله في الجزائر قد تغيرت هي الأخرى وهو مرآتها العاكسة في زمانها ومكانها.

هـ - المقاربة السيميائية :

وهي أهم المقاربات وأنسبها لتحليل الخطاب الإشهاري إلى جانب المقاربة التداولية، لأنها تجمع بين الصوت والصورة والموسيقى والحركة والأداء واللون والإشارة والأيقونة والرمز واللغة والديكور.الشيء الذي يجعلنا نقول إن الخطاب الإشهاري، وخصوصا السمعي - البصري، عبارة عن ميكروفيلم كما سبقت الإشارة، أي فيلم قصير جدا يقوم بإنجازه وتأثيثه أعوان كثيرون من مهندسين في اختصاصات مختلفة. ثم أننا نزعم أن المقاربة السيميائية تشمل كل المقاربات السابقة وخصوصا التداولية منها.

تتفرع السيمياء إلى فرعين كبيرين هما: سيمياء التبليغ وسيمياء الدلالة ولها اتجاهات كثيرة منها: الاتجاه الإيطالي الذي يتزعمه "أمبرتو إيكو Umberto Eco" و"روسي لاندي" والاتجاه الروسي الذي يشمل الشكلانية الروسية ومدرسة تارتو والاتجاه الفرنسي بمختلف تفرعاته، والاتجاه الأمريكي بزعامة " بيرس(شارل سندرس) C.S.Peirce" وهو المؤسس الحقيقي للفكر السيميائي الغربي الحديث في نظر بعض الدارسين[11].

تتأسس النظرية السيميائية على عدة عناصر عند بيرس، وهي التطورية الواقعية والبراغماتية وانسجاما مع هذه العناصر يؤسس بيرس فلسفته على الظاهراتية phanéroscopie التي تعنى بدراسة ما يظهر[12]، وهو بهذا يوسع من نطاق العلامة لتشمل اللغة وغيرها من الأنظمة التبليغية غير اللغوية، فكل ما في الكون بالنسبة لبيرس علامة قابلة للدراسة وهي بذلك تندرج ضمن السيميوتيقا Sémiotique وتعد جزءا من علم المنطق خلافا لسوسير الذي ركز اهتمامه على العلامة اللغوية وهي تندرج في إطار السيميولوجيا Sémiologie.

ولهذا يعد منظور بيرس الأنسب والأصلح لدراسة الخطابات البصرية ومنها الإشهار؛ فلقد عملت الثورة التقنية في مجال تمثيل représentation وإعادة إنتاج الواقع على قلب تاريخ التمثيل البصري التقليدي... فمن جانب سوف تحتكر الصورة الفوتوغرافية

مجموعة مجالات التعبير التي كانت من نصيب الفنون التشكيلية من مثل رسم الطبيعة والصور الشخصية Portraits إلى غير ذلك،ومن جانب آخر ستعمل السينما والتلفزيون على تطوير استعمال الطرائق الفوتوغرافية وبخاصة فيما يتعلق بتمثيل الوقائع والمشاهد المتحركة موسعة بذلك من مفهوم الفرجة العرض spectacle الذي كان مقتصرا على المسرح(13).

لن نطيل الحديث عن السيمياء واتجاهاتها وفروعها وروادها؛ وإنما سنحاول التطبيق مستثمرين أيضا باقي المقاربات وخصوصا التداولية والاجتماعية-الثقافية وذلك انطلاقا من النص التراثي العربي الآتي:

«يروى أن تاجرا عراقيا قدم إلى مدينة رسول الله (ص)،بعدْل من الخُمُر،فباعها كلها إلا السود،فلم يجد لها طالبا،فكسدت عليه وضاق صدره فقيل له:ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمي، وهو من مجيدي الشعراء الموصوفين بالظرف والخلاعة،فقصدهْ فوجده قد تزهد وانقطع في المسجد،فأتاه وقص عليه القصة.فقال له:وكيف اعمل وأنا قد تركت الشعر وعكفت على هذه الحال؟.فقال له التاجر:أنا رجل غريب وليس لي بضاعة سوى هذا الحمل،وتضرّع إليه.فقال له الدارمي:"ما تجعل لي على أن أحتال لك حيلة قد تبيعها كلها على حكمك؟" فأجابه التاجر العراقي:"ما شئتَ".فخرج الدارمي من المسجد،وعمد إلى ثياب نسكه فألقاها عنه،وأعاد لباسه الأول،وقال شعرا ورفعه إلى صديق له من المغنيين، فغنى به وكان الشعر:

قل للمليحة في الخمار الأسود	**ما ذا فعلت بزاهــد متــعبد**
قد كان شمّر للصلاة ثيابــه	**حتى خطرت له بباب المسجد**
ردي عليه صلاته وصيامــه	**لا تقتليه بحق ديــن محمــد**

فشاع هذا الغناء في المدينة،وقالوا:قد رجع الدارمي وتعشق صاحبة الخمار الأسود، فلم تبق مليحة بالمدينة إلا واشترت خمارا أسود، وباع التاجر جميع ما كان معه،فجعل إخوان الدارمي من النساك يلقون الدارمي،فيقولون له:ماذا صنعت؟.فيقول:ستعلمون بنبئه بعد حين.فلما أنفذ العراقي ما كان معه رجع الدارمي إلى نسكه ولبس ثيابه»(14)

نحاول قراءة هذا النص بتقسيمه كما يلي :

1 - **مقام النص:**ويبدأ من "يروى أن تاجرا عراقيا... إلى فغنى به"

2 - **بؤرة النص** :وتتمثل في الأبيات الشعرية الثلاث.

3 - **فائدة النص** :وتتمثل في نتيجته المحققة ويبدأ من «فشاع هذا الغناء في المدينة... إلى آخر النص»

1 -**مقام النص:** ويمثل جملة الظروف والأحوال المحيطة بإنتاج هذا لنص/الخطاب، فيحكي لنا التاجر العراقي الذي قصد مدينة رسول الله صلى الله عليه وسلم بعدّل من الخمر فباعها كلها إلا **السود فلم يجد لها طالبا فكسدت عليه،** وقد أدى هذا الكساد إلى تأثر التاجر العراقي وتأزمه نفسيا، وذلك ما تلخصه عبارة: "**وضاق صدره**" فخاف من الخسارة، شانه شأن أي تاجر، وخصوصا أنه قطع رحلة طويلة من العراق إلى المدينة، وكان عليه أن يجد وسيلة لبيع سلعته الكاسدة "الخمر السود"، "فقيل له:ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمي".

إن المرسل - هنا - غير محدد بشخص معين شأنه شأن بداية النص بـــ "يروى"؛ فكلاهما مبني للمجهول أو لمن لم يسم فاعله؛ إن المرسل - هنا - قد يكون واحدا أو جماعة مما يؤكد على أن هناك اتفاقا من الجماعة على قدرة مسكين الدارمي في جعل التاجر العراقي يبيع سلعته المتمثلة في خمره السود.

ولذلك تم استعمال الفعل «ينفقّها لك» على وزن «يُفَعّلها» دلالة على الكثرة مسبوقا بنفي «ما» ومتبوعا بأداة الحصر "إلا" تأكيدا على دور مسكين الدارمي وشهرته في مثل هذه الأشياء وخصوصا إذا تعلق الأمر بالنساء، ومسكين مشهور بالظرف والخلاعة والسلعة التي أتى بها التاجر العراقي إلى المدينة سلعة موجهة إلى النساء.

«فقصده فوجده قد تزهد وانقطع في المسجد».

تمثل هذه العبارة عقدة الخبر، فالتاجر العراقي قصد مسكينا بسرعة فوجده في حالة مختلفة عن الحالة المنتظرة؛ فمن الظرف والخلاعة إلى التزهد والانقطاع للعبادة في المسجد مما يمثل **خيبة انتظاره،** ولكن مع ذلك أتاه وقص عليه القصة، مما أثار تعجب مسكين فقال له: وكيف اعمل وأنا قد تركت الشعر وعكفت على هذه الحال؟.

يمثل هذا السؤال من مسكين الدارمي بداية التمهيد لإبرام عقد تواصلي بينه وبين التاجر العراقي والتوقيع على بنوده. وقد أدى هذا بالتاجر العراقي لأن يترجاه ويتضرع إليه وهو يمثل علامة دالة على ضعفه؛ إذ لا يتضرع إلا من يوجد في موقف ضعف، ويدل من جانب آخر، على أن الشاعر مسكين الدارمي صاحب خبرة ومراس ودراية بما يفعل بالرغم من تزهده وهو ما نلمسه ونلاحظه في عبارته:

«ما تجعل لي على أن أحتال لك بحيلة قد تبيعها كلها على حكمك»

إن هذه العبارة مشحونة بعناية إغراء وإغواء تسلط بها الدارمي على الحساسية المتأثرة عند التاجر العراقي، وجعلها تنطق برغباته وما يريد، مما يبين أنها عبارة إشهارية بامتياز تعبر عن ثقة التاجر العراقي بما طلبه الدارمي فقال:«ما شئتَ». وكأنه يوقع صكا على بياض يسجل فيه الرقم الذي يريد مقابل بيع خمره السود، مما يدل على أنها خمر غالية وثمينة.

إن عبارة «ما شئتَ» هي الأخرى إغرائية أسالت لعاب الدارمي، فقبل العرض بالرغم من انقطاعه في المسجد للعبادة،ولعل هذا يعود إلى كون العرض مغريا، فكلمة «ما شئتَ» مفتوحة والإنسان مهما يكن يحب المال، ولذلك خرج الدارمي من المسجد ونزع ثياب النسك عنه ليناسب المقام الجديد ويؤدي الوظيفة بإتقان ويحقق الفائدة له وللتاجر العراقي، **وتلك غاية الإشهار.**

لقد انتهت مهمة التاجر العراقي وبدأت مهمة الشاعر مسكين الدارمي الذي عاوده الحنين إلى ماضيه فلبس لباسه الأول الذي كان يرتديه أيام الظرف والخلاعة قبل أن يتزهد.وهذا ما نجده في الإشهار في وقتنا،إذ أن «الإشهاري» يرتدي اللباس الذي يناسب محتوى موضوع الإشهار وبما يتعلق به من إثارة وإبهار،هي عبارة عن نظام من العلامات ذات علاقة بالثقافة التي يحملها الجمهور المشاهد للإشهار تمكنه من قراءتها ومتابعتها.

2 – بؤرة النص :

وتتمثل في الأبيات الثلاث التي أنشدها الدارمي وهي :

قل للمليحة في الخمار الأسود ما ذا فعلت بزاهـد متـعبد

قد كان شمّر للصلاة ثيابـــه حتى خطرت له بباب المسجد
ردي عليه صلاته وصيامـــه لا تقتليه بحق ديـــن محمـــد

تعد هذه الأبيات القلب النابض للنص، وهي من الناحية الشكلية تتوسطه؛ تسبقها مقدمة النص أو مقامه كما رأينا، وتتلوها خاتمته، وهذا لا يعني أن ما قبل الأبيات الشعرية وما بعدها «حشو يمكن الاستغناء عنه، وإنما يجب أن نجعله سببا ونتيجة، وليس لنا من مقياس علمي لضبطها وإنما هي موكولة إلى حس القارئ وذوقه...»[15].

تظهر هذه الأبيات:

أ – الشاعر مسكين الدارمي وقد حدد هدفا له: وهو بيع الخمر السود التي كسدت على التاجر العراقي ولم يستطع بيعها.

ب – حدد نوعية المتلقي الذي سيوجه إليه الخطاب ويتمثل في فتيات المدينة جميعها ولذلك كيّف صيغ خطابه ليلائمهن فاستعمل عبارة:"**قل للمليحة في الخمار الأسود**"

إن المليحة – هنا – هي التي ترتدي الخمار الأسود وكل من لا ترتدي خمارا أسود فهي ليست مليحة. ويمكن أن يكون هذا هو عنوان النص بلا منازع: "**المليحة في الخمار الأسود**"[16].

إن عنوانا كهذا «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه؛ إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه»[17].

ويمثل صورة نابضة بالحياة ناطقة بالرغبة، تمارس الإغراء على المتلقي وتعمل على استدراجه وإدخاله إلى ملكوتها،وقد مارست سحرها وفاعليتها في التأثير على **الزاهد المتعبد** فأخرجته من المسجد، وهو أمر قد تجاوز العادي إلى اللاعادي؛ لأنها لو مارست مفعولها على شخص عادي من المشهورين بالتلهف على النساء لما كان في ذلك غرابة.

والغرابة دليل من أدلة الإشهار.

فلو نتخيل أن هذه المليحة في الخمار الأسود قد تم تصويرها فعلا،في صورة فوتوغرافية أو رسمها فنان تشكيلي في لوحة متناسقة الألوان وتم تعليقها على واجهة محل لبيع الملابس النسوية (الخمارات مثلا...) مع قليل من الموسيقى أو مع أغنية ناظم الغزالي أو

صباح فخري الذين غنيا الأبيات المذكورة سابقا... أو أن هذه الصورة ركبت وتمّ إخراجها في إشهار تلفزي فإن ما يثيرنا هو بلاغة الصورة في ثباتها وسكونها وما تحمله من تعابير ومعان وما تتأسس عليه من خلفيات معرفية واجتماعية، فكما يذهب "رولان بارت Roland Barthes":«لا تقف البلاغة عند حدود النص المكتوب، بل إن الصورة أيضا تتضمن أحداثا بلاغية على عكس ما هو سائد عند البعض من أن البلاغة حكر على اللغة،وأن الصورة هي نسق جد بدائي قياسا إلى اللغة، ويرى بعضهم أن الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذي لا يمكن وصفه»[18].

ثم إن **الخمار الأسود** يعد العلامة الأساسية في هذا النص،لأنها – في رأيي – تلبس لباس الأمة ومكسوة بطابعها وتمثل قيمة عربية إسلامية مهمة لها فضائلها وخصوصياتها ومرجعياتها الدينية والاجتماعية التي ترتبط في وجدان من يتلقاها أو يستهلكها «بعوالم ثقافية ودوائر قيمية يتحول المفتوح (الخمار) من خلالها وفيها إلى مثير نفسي يحتكم إليه السلوك الفردي والجماعي»[19].

جـ – حوّل مسكين الدارمي السلعة الكاسدة وهي الخمر السود المرغوب عنها علامة مسجلة في سوق السلع النفيسة، أو بتعبير آخر "ماركة" مرغوبا فيها «وذلك بمخاطبة المليحة في الخمار الأسود ورجائها أن ترد عليه صلاته وصيامه وهو الناسك المتعبد المنقطع في المسجد»[20]. وهكذا إذا كانت الألوان قد اكتسبت على مر العصور معاني ودلالات في حياة الأمم ما لبثت أن استقرت في ألفاظها وعباراتها وأصبحت رموزا وايحاءات فكرية، فإن اللون الأسود في الثقافة العربية الإسلامية يدل غالبا على الظلم والعبودية والظلام واليأس على العكس من اللون الأبيض الذي يرمز إلى النقاء والطهر والأمل والسلام.

ولقد حوّل مسكين الدارمي اللون الأسود لونا ساحرا أخاذا تلبسه المليحات؛ مما يظهر براعته الفنية وعمق قريحته الشعرية الأصيلة وحسه المرهف، وحسن درايته وخبرته بالمليحات وما تحلم به الأنثى. وبهذا فإن الخمار الأسود باعتباره "ماركة" قد تحول «ميثاق اجتماعي وثقافي واقتصادي يحيل على قيم مثل الثقة والتزكية والارتباط والأمانة»[21] وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعد الإشهار خطابا حيويا سعيدا خاليا من الهموم مملوءا

بالآمال الوردية، يعمل على تأسيس الألفة وبناء الثقة بينه وبين المتلقي، فمن هذه الزاوية ليس الإشهار « سوى صيغة أخرى من الصيغ "التطهيرية" التي تمكن الذات من الانتشاء بنفسها عبر المزيد من الانغماس في الوهم. ويتم هذا التطهير عبر السوق وفعل الشراء»[22]، وبخاصة عندما يركز الإشهاري الانتباه على الزوايا والمثيرات التي قد لا يلاحظها المتلقي.

ولقد عرّف مصممو الإشهار العناصر والألوان التي تلفت الأنظار وتؤثر في الاستجابات العاطفية لمشاهدي الإشهار فاستعملوا الألوان الدافئة المفرحة التي تنبض بالحركة والحيوية لدفع الناس إلى الإقبال على شراء السلع وبخاصة إذا تكاملت في سحرها وتناغمها مع الصورة في تأثيرها وتناسق ألوانها.

لا ننس حنكة الدارمي الذي استعان بصديق له يجيد الغناء فغنى الأبيات الشعرية في أرجاء المدينة فشاعت بين النساء، ويمثل المغني هنا وسيلة التبليغ التي نقلت الخطاب من المرسل إلى المرسل إليه بعد أن تم شحنه لكي يكون أكثر فاعلية في التأثير على المتلقي المتمثل في فتيات المدينة. وتجب الإشارة إلى أن المغني الذي تغنى بأبيات الدارمي الشعرية، لم يغنها مرة واحدة وفي مكان واحد فقط، وإنما كرر التغني بها في مختلف أرجاء المدينة لتشيع بين الفتيات بل ليست الفتيات فقط؛ وإنما كل من يشتري خمارا أسود حتى من الرجال؛ فمنهم من يشتري لمليحته خمارا أسود ليؤكد لها ولعه وحبه. نلاحظ هذا في حياتنا الاجتماعية المعاصرة ممثلا في **الاستعانة** بالممثلين أو الرياضيين أو المغنيين أو غيرهم... بحسب ما يقتضيه موضوع الإشهار.

يكمن مفعول الأغنية في الوصلة الإشهارية في كون «اللحن يحمي الكلمات من كل حكم ومن الرقابة؛ فالغناء يضمد الجسم الاجتماعي مثلما تفعل الأناشيد والتراتيل الكنائسية...»[23]، ويجعل المتلقي يعيش الحلم،حلم اليقظة ويحلق مع ما تنطق به رغباته ومخياله.

3 - خاتمة النص :

وتبدأ من «فشاع هذا الغناء في المدينة... إلى: فلما أنفذ العراقي ما كان معه رجع الدارمي إلى نسكه ولبس ثيابه».وأهم ما يميز هذه الخاتمة أنها:

أ – أثارت حيرة الناس فقالوا:«**قد رجع الدارمي وتعشق صاحبة الخمار الأسود**» وتؤكد هذه العبارة معرفة الناس بالدارمي وبسلوكه القديم الذي كان يتميز بالظرف والخلاعة، وبشعبيته عند الفتيات وتعلقهن به «أو بمن يشبهه من الشباب أو بما يمثله الدارمي من شباب ونزق وحركة وحياة ورجولة وشاعرية ومركز اجتماعي... وطمع كل واحدة منهن بأن تكون صاحبة الخمار الأسود التي تتصدى للناسك المتعبد، فترده عن صلاته وصيامه وتجعله يخلع ثياب الزهد والتعبد والوقار من أجل جمالها والظفر بحبها ووصلها»(24)، وهو ما يؤكد أنها مليحة خارقة تجاوزت العادي المألوف، وهذا ما نلاحظه أيضا في وقتنا، فكثيرا ما تتعلق الفتيات بمغنين أو بممثلين... فهذا التعلق يلامس الفتيات من الداخل ويدغدغ عواطفهن ويعمل على إيقاظ الإنسان الذي يرقد في أعماقهن جميعا، حتى إن كان ذلك مستورا خفيا ومقيدا بعادات اجتماعية وقيم أخلاقية تحد منه أو تكتمه أحيانا، وقد يظهر في اللحظة المناسبة التي تكسر القيود وتفجر المكبوت.

ب – أثارت استغراب النساك إخوان الدارمي فجعلوا يقولون له:«**...ماذا صنعت؟**»؛ فقد ظنوا أنه ارتد وحاد عن طريق الحق وجادة الصواب،ولكنه كان واثقا من نفسه عارفا بالوظيفة التي يؤديها ولذلك كان يقول لهم:«**ستعلمون نبأه بعد حين**»

ج – حققت الفائدة المرجوة التي ينشدها التاجر العراقي ومسكين الدارمي؛ فالأول يريد تسويق خمره السود، والثاني يريد أن يقبض الثمن المناسب للحيلة التي احتالها لكي تشتري مليحات المدينة الخمارات السوداء. فكلاهما **حقق منفعة**.ونحن نعلم أن الخطاب الإشهاري في حقيقة أمره **مؤسس على المنفعة** وهي غايته القصوى وهدفه النهائي الذي يعمل على تحقيقه بجميع الوسائل.

5 – لغة النص :

تتميز لغة الإشهار بصفة عامة بجمل بسيطة قصيرة موجزة مكثفة من حيث الدلالة، تحمل فكرة رئيسية واحدة، غالبا ما تود تبليغها إلى المتلقي في أحسن الظروف والأحوال. إن ما يهم الإشهاري من اللغة هو أن يبلغ خطابه ويحقق الهدف منه مهما يكن المستوى اللغوي المستعمل، فقد يكون فصيحا أو تتداخل فيه الفصحى بالعامية، أو يكون خليطا بين الفصحى والعامية وكلمات أجنبية...

والمتأمل لهذا النص يجد لغته فصحى تترجم الوسط الاجتماعي الذي تنتمي إليه وتوضح طبقاته المختلفة؛ فمن التجار إلى النساك والزهاد المنقطعين للعبادة في المساجد إلى المغنيين والشعراء المشهورين بالظرف والخلاعة إلى الفتيات المليحات... وهذه طبيعة الحياة المبنية على التناقض الذي هو أساس انسجامها وديمومتها واستمرارها.كما أن هذه اللغة ذات مستوى دلالي بين الجماعة المتحدثة بها وتظهر تداوليتها على مستويات عديدة منها:

أ - مستوى العناصر الرابطة :

التي تؤدي وظيفة التأليف بين أوصال النص وتساهم في تحقيق انسجامه، فمن ذلك الربط **بالفاء** الذي مارس حضوره في النص بتواتره حوالي سبع عشرة مرة منها: «...**فـ**باعها كلها إلا السود فلم يجد لها طالبا **فـ**كسدت عليه...، **فـ**قيل له ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمي... **فـ**قصده **فـ**وجده...»

إن الدور الذي تؤديه الفاء هنا يتعدى وظيفة العطف إلى غرض أبعد منه يتناسب مع نفسية التاجر العراقي لما كسدت سلعته فصار متلهفا على إيجاد مخرج لمأزقه بأن يبيع كل خمره السود بسرعة تناسب سرعة الفاء في العطف أكثر من الواو وثم... ويتناسب من جهة أخرى مع ما يقتضيه الإشهار من سرعة في تداوله وأداء وظيفته بين الجمهور.

ب - على مستوى بعض الأساليب :

وظفت في النص أيضا أساليب لغوية تداولية أخرى منها:

- **الطلب** :« قل للمليحة في الخمار الأسود»
- **الاستفهام** :«ماذا فعلت بزاهد متعبد ؟»
- **الخبر** :«قد كان شمر للصلاة ثيابه   حتى وقفت له بباب المسجد»
- **التأكيد** :«قد كان شمر للصلاة ثيابه»
- **مخاطبة المليحة** ورجاؤها وتضرعه لها «ردي عليه صلاته وصيامه لا تقتليه...»
- **القسم** :« لا تقتليه بحق دين محمد»
- **الالتفات** :ويتمثل في الانتقال من المخاطب إلى الغائب إلى المخاطبة[25].

تتماشى كل هذه الأساليب مع ما يقتضيه الخطاب الإشهاري الذي كثيرا ما يوظف أساليب الطلب والنداء والتوكيد... في التعبير عن نفسه والتقرب من المتلقي شيئا فشيئا واستدراجه

لتقبل الرسالة بسهولة ويسر ولذة ومتعة، ذلك أن «اللقطة الإشهارية لا تتضمن الإكراه بل تتركنا أحرارا لقول لا، فنحن في نظرها لسنا مستسلمين بل شركاء مسترخين ولاعبين وأطراف متورطة معها بإصرار مسبق»(26).

إن اللقطة الإشهارية تغرينا، لأنها – إن جاز القول – باسمة ومسكنة وغالبا ما تستقبلنا وتحتوينا ولا نستطيع إلا أن نقول لها: «نعم لبيك وسعديك وسمعا وطاعة».

ولابد من الإشارة إلى أنه بالرغم من كون الدارمي قد أنشأ أبياتا غزلية ما تزال تمارس حضورها في الذاكرة العربية وهي أجمل ما جاءت به قريحة الشاعر العربي، فإن النص قد هيمنت عليه الألفاظ الدينية؛ لأن السياق الثقافي – الاجتماعي السائد الذي أنتج فيه النص يتمثل في الثقافة العربية الإسلامية التي تتسع للتعبد والصلاة والصيام والزهد... وتتسع للغزل والغناء والتعبير عن الحب والشوق...

6 – خلاصة البحث :

إن نصا كهذا يجمع بين النثر والشعر يعد من عيون العربية ويظهر بوضوح قريحة الكاتب العربي القديم الوقادة،وقدرته على طرق الموضوعات الطريفة ونقل الأخبار والقصص اللطيفة وما أكثرها في تراثنا العربي.ونحن في حاجة مسيسة إلى استثمارها في ما تقتضيه الحياة العصرية من خطابات للتعبير عن نفسها ومنها التعبير بالإشهار كما في هذا الخطاب الذي يعد إشهاريا بامتياز،نظرا للسمات والعناصر الإشهارية التي كونته.

7 – المراجع والهوامش

1 – مقارنة بما يوجد في الدراسات الغربية، وقد حدث أن أسندت إليه مسؤولية تدريس مقياس تحليل الخطاب بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة عنابة، فاطلعت على المنهاج المقرر الخاص بالمقياس، فلم أجد فيه إلا الخطاب الأدبي سردا وشعرا وبمنظور تقليدي يفتقر إلى استيعاب المفاهيم ومناهج التحليل الرصينة فقررت يومها أن أعدل ذلك المنهاج بأن أحذف منه وأضيف إليه بعض ما رأيته مفيدا لطلابنا،فأضفت الخطاب العلمي والخطاب السياسي والخطاب الإعلامي الذي يتمثل في الصحافة والإشهار ويستند على مؤشرات مرئية مثل العناوين في كتابتها ومضامينها وأنواع الطباعة... وكل هذه الأنواع لم تكن مقررة على الطلبة، وقد تناولنا الإشهار آنذاك باختصار ثم قدمنا أعمالا أخرى حاولنا فيها تعميق الرؤيا مع الطلبة في سنوات 95/96/97/ و1998 ووجهنا أنظار الطلبة إلى الاهتمام بهذا النوع من الخطابات وتعاونا معهم فأنجزوا بعض الأعمال وقدموا بعض العروض عن الإشهار، ويومها لاحظوا أن الإشهار خطاب له خصوصياته التي تميزه عن غيره من الخطابات واكتشفوا أهميته. وأعترف أن بعضهم قد فاجأني بأن قدم لي أعمالا جيدة تذكر فتشكر.

2 – انظر، عبد المجيد نوسي، الخطاب الإشهاري: مكوناته وآليات استقباله، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 84–85،مركز الإنماء القومي، ص:87. وانظر أيضا، عمراني لمصطفى، الخطاب الإشهاري بين التقرير والإنشاء، مجلة فكر ونقد،العدد 34، سنة 2000،الرباط، المغرب، ص:27.

3 – انظر، عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، العدد 1998،92، ص:23.

4 – انظر، المرجع نفسه، ص:24.

5 – انظر، عمراني المصطفى، الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد، عدد 34، 2000 ص:27.

6 – انظر، عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، الرجع المذكور سابقا، ص:22.

7 – انظر، المرجع نفسه، ص:22.

8 – انظر، رشيد بن جدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48–49، سنة 1988، ص:15

9 – عمراني المصطفى، مرجع مذكور سابقا، ص: 28.

10 – سراج أحمد، دور الصحافة في تشكيل الوعي الاجتماعي، مجلة دراسات عربية، عدد 7، مايو 1985، ص: 44.

11 – لم يشتهر بيرس (1839 – 1914) مثلما اشتهر سوسير، لأنه كان يكتب بالإنجليزية التي لم تكن مشهورة مثل الفرنسية آنذاك وبالإضافة إلى ذلك فإن بيرس لم يكتب في اللسانيات وإنما تناول في كتابته الأولى قضايا السحر وغيرها...

12 - انظر، مراد عبد الرحمن مبروك، أثر التقنيات المعلوماتية في لسانيات النص الأدبي (النص النقدي خاصة)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد 6، إبريل 1997، ص: 62.

13 - انظر، المرجع نفسه، ص: 62.

14 - انظر، عصام نور الدين، المرجع المذكور سابقا، ص: 19. وانظر أيضا، ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد)، العقد الفريد، شرحه وطبعه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر (1368 هـ - 1949م)، ص: 18/6-19. وانظر كذلك كتاب ابن خلكان، وفيات الأعيان وأبناء الزمان، تحقيق الدكتور إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة (د.ت)، ص: 261/4

15 - محمد مفتاح، دينامية النص، (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط(2)، 1990، ص: 73.

16 - انظر، عصام نور الدين، المرجع المذكور سابقا، ص: 28 وما بعدها،

17 - محمد مفتاح، المرجع المذكور سابقا، ص: 72.

18 - محسن بوعزيزي، سيميولوجيا الأشكال الاجتماعية عند رولان بارت،مجلة الفكر العربي المعاصر ،عدد 2000/112،113،ص: 64.

19 - سعيد بن كراد، الصورة الإشهارية، المرجعية والجمالية والمدلول الاجتماعي، مجلة الفكر العربي المعاصر ،عدد 2000/112،113، ص:102.

20 - عصام نور الدين، مرجع مذكور سابقا، ص: 29.

21 - سعيد بن كراد، مرجع مذكور سابقا، ص: 102.

22 - المرجع نفسه، ص: 102.

23 - نصر الدين العياضي، وسائل الاتصال الجماهيري والمجتمع، آراء ورؤى، سلسلة معالم، دار القصبة للنشر، الجزائر، ص: 46.

24 - عصام نور الدين، مرجع مذكور سابقا، ص: 20.

25 - المرجع نفسه، ص:28.

26 - نصر الدين العياضي، مرجع مذكور سابقا، ص: 45.

دلالة العنوان
في رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي

الأستاذ : أحمد قنشوبة
قسم الأدب العربي
جامعة محمد خيضر بسكرة

تعد دراسة العنوان – سواء في الشعر أم في القصة – معلما بارزا من معالم المنهج السيميائي على خلفية أن العنوان هوية النص التي يمكن أن تختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة. ليس هذا فحسب، بل حتى مرجعياته و أيديولوجيته؛ و مدى قدرة مبدع النص على اختيار العنوان المغري و المدهش، و الممثل لنصه . لهذا السبب عد العنوان من أهم عناصر النص الموازي (le Paratéxte) التي تسيج النص، و كذا المدخل الذي يلج من خلاله القارئ إلى حظيرة النـص : «إذ يحتـل (العنوان) الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي فيتمتع بأولوية التلقي» [1].

و طالما أن السيميائية لا تبحث عن الدلالة فحسب ؛ بل أيضا عن طرق تشكيلها فإن الدارس للعنوان – بالإضافة إلى بحثه عن الدلالة – يحفر بنية العنوان و مضامينه للوقوف على طريقة مبدع النص في صنع عنوانه :

« و لا مناص للدارس هنا من اللجوء إلى التأويل ،لأن العنوان – حسب امبرتو إيكو – هو للأسف منذ اللحظة الأولى التي نضعه فيها مفتاح تأويلي » [2].

و قد وقع الاختيار على رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي؛ لأجل النقاش الذي حازته في الساحة الأدبية العربية ، و لكونها أول رواية مكتملة عربية جزائرية بقلم نسائي. وقد تم تصنيفها قبل أيام مع أحسن خمس روايات عربية جزائرية [3] و لأن هذا العنوان مكتنز، مفخخ مخاتل .

فما هي دلالات عنوان " ذاكرة الجسد " من حيث هو نص مواز للرواية، و ما هي طريقته في أداء الدلالة ؟

سننطلق في تحليلنا للعنوان من كلمة "الجسد" ،لأنها هي المضاف إليه الذي يقوم على كاهله تعريف كلمة « ذاكرة ». فالمعنى المعجمي للكلمة يقول: «و الجسد مصدر جسيد الانسان . قيل : و الجن و الملائكــة و غير ذلك .. و في الكليات ؛ الجسم جسم ذو لون كالانسان والملك و الجن. و منه الجساد للزعفران. و لذلك لا يطلق على الماء والهواء.... والجسد أيضا الزعفران و عجل بني اسرائيل والدم اليابس ... » (4)

« قال النابغة الذبياني :

فلا لعمر الله الذي مسحت كعبته   وما أريق على الانصاب من جسد

و في شرحها : و الجسد و الجساد: الزعفران، و هو هنا الدم ، أقسم بالله أولا ، ثم بالدماء التي كانت تصب على الأنصاب » (5).

« و قوله [تعالى] في سورة الأعراف :﴿ واتخذ قوم موسى من بعده من حليهم عجلا جسدا ..﴾ قال في الصحاح : أي أحمر من ذهب . والجسد الدم اللاصق اليابس ...

و الجسدي خلاف الروحي و المنسوب إلى الجسد » (6).

و الجسد الجانب المادي للإنسان، لا سيما الجانب التشريحي له، و الشكل الخارجي (7)

* و الحق ؛ أن العنوان – لأول وهلة – يخاتلنا ، فنحسب – وفق المرجعية الآنية لكلمة جسد، و بتآمر مع صورة غلاف الرواية – أن المقصود الأول من كلمة جسد " هو الجانب الجنسي للإنسان، لأن السائد توظيفها كثير لهذه الدلالة. و لعل من أسباب اختيار الكلمة تحقيق هدف إغرائي إشهاري للعنوان ..

لكننا ما إن نتوغل في متن الرواية حتى تأخذ دلالتها منحنى آخر.

و بالنظر إلى المعنى المعجمي، و بعد قراءة أولية للرواية ، فإن كلمة « جسد » تدل عموما على ثلاثة مقاصد:

● أولها : المعنى الحسي لـــ " الجسد " : أو الجانب الجسدي للإنسان بمقابل الروح، لا سيما و أن الروائية تسرد معاناة " خالد " المنقوص ذراعا، و الذي يصر الكثير على أن يعاملوه بوصفه جسدا و ليس روحا، فيعدونه إنسانا غير كامل .

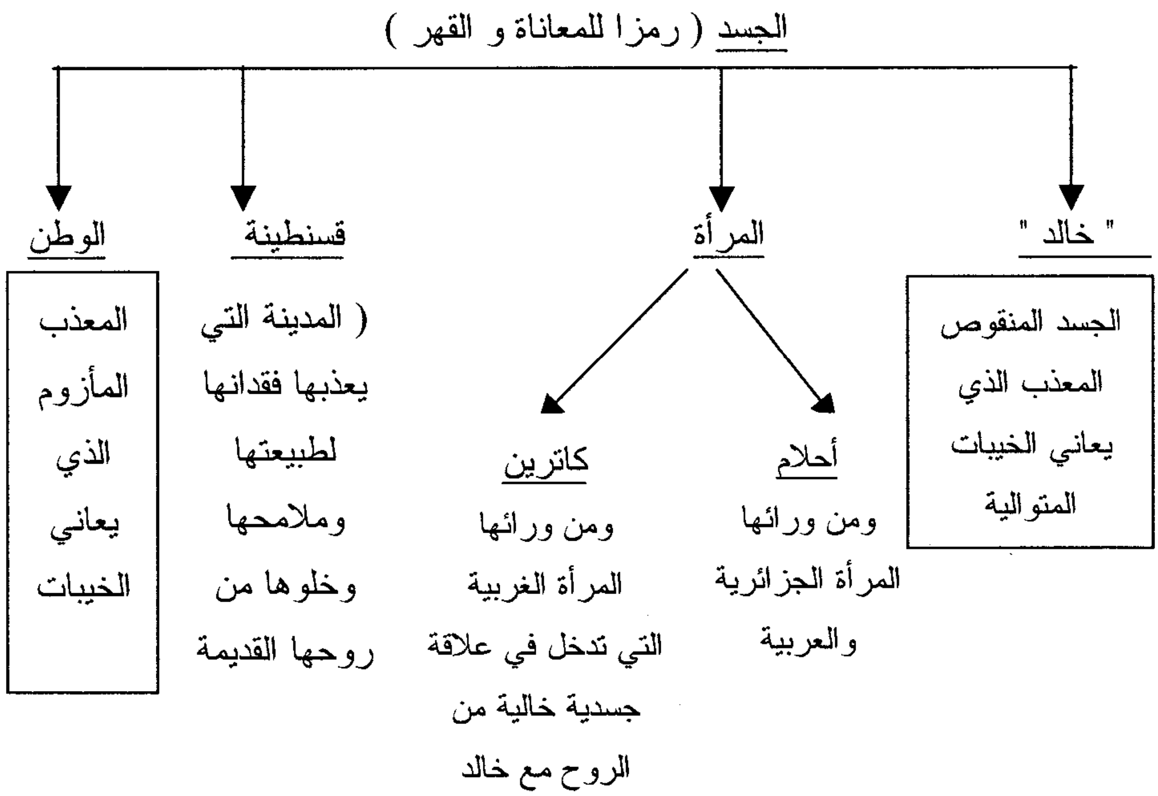
● و ثانيها : المعنى الجنسي : لأن الجنس ألصق بالجسد، الجنس المقموع خاصة عند المرأة في المجتمع التقليدي أو الجنس الخالي من أي علاقة روحية في المجتمع الأوربي (وإن كان التركيز هنا على المجتمع العربي التقليدي يبدو أكثر)

● وثالثها معنى الدم : إذ تحكي الرواية في بعض صفحاتها عن دماء الثورة الجزائرية ودماء ضحايا الأزمة في التسعينيات..

* لكن هذه المعاني، و إن كان العنوان.. يحملها كلها ، إلا أنها تتكلس – إذا صحت اللفظة – لتعطي دلالة مهيمنة على الرواية ، بالنظر إلى أن كلمة جسد لم تعد تعني المعنى القاموسي لها فقط و لم تبق كلمة عادية محايدة، بل أضحت رمزا للعذاب والقهر والاغتصاب و غياب حرية الاختيار. إنها موقف أيديولوجي : «لم يعد مجرد تابوت يحوي ميتا، بل طبيعة متحركة، تعلن عن موقف معين. من هنا عد قطبا رئيسيا للاهتمامات المعاصرة ومرجعا ضروريا لكل محاولة تروم فهم الوضع الإنساني بأبعاده المختلفة» [8].

إذن، فحين نتوغل في عوالم الرواية، نحس أن خالدا الجسد المنقوص ذراعا؛ المعذب المسكون عنفا و بؤسا و اغترابا و تناقضا هو المقصود. لكنه لا يعبر عن نفسه فحســـب، بل إن حكايتـــه عن معاناتـــــه و ذاكرته التي تغرز جسده و تجدد ألمه كلما أراد الشفاء منها[9] ؛ تتوازى مع أجساد أخرى داخل الرواية . فإذا كان الجسد بمعناه المادي تكرارا حياتيا للعنصر البشري، فإنه هاهنا يغدو رمزا (Symbole) للمرأة / المدينة / الوطن الذين يعانون – حسب الروائية – من القهر و العذاب ،إذ الكلمات قد تصبح رموزا حيث الدلالة بواسطة الأعراف أو القوانين حسب سيميائية تشارلز بيرس[10]، و قد رأينا أن من المتعارف عليه الآن عد الجسد دليلا على المعاناة و القهر.

و يمكن أن نرمز للأجساد المعذبة المقصودة في العنوان بالخطاطة البسيطة التالية :



و لعل هذا الربط بين المرأة و قسنطينة (المدينة) و الوطن كان انطلاقا من موقف أيديولوجي، يقول بربط كل ما هو مقهور و معذب بالأنثى ،أو مقوله :«الأنوثة المغتصبة» أو « المرأة الضحية .. في المجتمع .»

كما يتجلى في " جسد " الجانب الحسي في الكتابة ،أو لذة النص إذ يغدو النص وفق هذه الرؤية جسدا يحقق اللذة .

حين ننتقل إلى كلمة "ذاكرة" ، نجد المعنى المعجمي لها : يقول : « ذكر الشيء يذكره وذكر و تذكارا حفظه في ذهنه ... و اذكرت المرأة ولدت ذكرا فهي مذكر .. و الذاكرة قوة في الدماغ تذكر ما تدركه القوة الوهمية من المعاني وتحفظها .. و المذكر التي تلد الذكور : و من الأيام الشديد الصعب (11).

و الذاكرة « قدرة النفس على الاحتفاظ بالتجارب السابقة و استعادتها » (12)

و قد جاءت كلمة ذاكرة في العنوان معرفة بالإضافة " ذاكرة الجسد " ،و كأن هذا تصريح بأن هذه الكلمة قد أفرغت من محتواها ،بعد أن وظفها من هب و دب ؛ فأصبحت تحمل معان سلبية . و لهذا اقتضت وجود مضاف إليه، يعرفها و يعطي كنهها و خصوصيتها

في هذا العنوان، و يحميهــا من الفهــم الســيء و التوظيف المغرض[13] ، ولم يصح أن تأتي لوحدها في العنوان حتى و لو معرفة بالألــف و اللام ،فهــي « لولا الاضافة لوردت عامة، لا خاصة » [14] لا سيما و أن اختيار الاشارات اللغوية من لدن الكاتب ينبع أساسا من مراعاة السياق المعرفي والأيديولجــي و القيمي للمتلقي (وهو هنا القارئ الجزائري بالدرجة الأولى) خاصة إذا تعلق الأمر بمفتاح النص و عتبته الأولى .

يمكن أن نستلهم بداية المعنى الذي ذكرناه سابقا، من أن الأيام المذكر هي الشديدة الصعبة، ونسقطه على كلمة ذاكرة في العنوان ،التي تحمل في الرواية تاريخا لكل ما هو مؤلم و شديد و مؤرق بالنسبة إلى خالد بطل الرواية و السارد لها. يقول خالد في الرواية: « ... فالذاكرة في مناسبات كهذه لا تأتي بالتقسيط ،و إنها تهجم عليك شلالا يجرفك إلى حيث لا تدري من المنحدرات و كيف لك لحظتها أن توقفها دون أن تصطدم بالصخور، وتتحطم في زلة ذكرى ... » [15]

و مادامت الذاكرة هوة تحمل كل تلك الأشواك و المطبات و الزلات ،فإن خالدا يختار لها الرواية وسيلة لإخراجها من عالم الكبت ؛ من عالم القصص.. و لهذا تتقاطع دلالة الذاكرة / الألم في العنوان مع دلالة الكتابة / الرواية ،التي تحسن نقل الألم لإراحة النفس منه و التنفيس عنها و لو قليلا :

« و رحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات ،دون أن أطفئ حرائقها مرة فوق صفحة » [16]

تقول فريدة النقاش في قراءتها النقدية للرواية :« وهو لا يبدأ الكتابة إلا مع تجربة الحب ليتجلى هذا الجانب الحسي في تجربة الكتابة و هو الألم» [17] فلعل أحلام كانت تريد القول بعنوانها هذا : " رواية العذاب " .

كما يتقاطع مفهوم الذاكرة مع مفهوم الرواية لأن الذاكرة التي هي بطبيعتها إيغال في الماضي القريب و المتوسط و البعيد، و هنا يتلبس زمن الخطاب في الرواية بهذا المنطق، فيغدو زمنا دائريا أو حلزونيا فتصبح الرواية ذكريات فيها سرد آني و سرد سابق و سرد لاحق ..

مدعمات العنوان:

لن نغادر الكلام عن ذاكرة الجسد دون التعريج على بعض عناصر النص الموازي، الواردة في غلاف الرواية نظرا لدورها المدعم للعنوان و المؤازر له في تأدية الدلالة ..

أول ما يطالعنا سيطرة اللون الأبيض على مساحة ورقة الغلاف، و كذا بروز الأسود بوضوح في كتابة العنوان اسم الروائية والناشر، وقد يكون ذلك رمزا لشيء ما؛ فالرموز – و من بينها الألوان – :

« أصبحت مستعملة في شتى ميادين الحياة و يشترط في توظيفها المعرفة الجماعية للرمز و دلالته » [18].

و نظن أن الأسود الفاقع الذي يصر على الحضور داخل الأبيض هو دلالة على الإرادة في الكتابة و في عدم السكوت ؛ في عدم خنق الذاكرة المكبوتة داخل خالد إلى هذا الحد، بل في التخلص من الذاكرة السوداء سواد المداد؛ بإفراغها في مساحة الورق ولفظها؛ و هي العلقة التي تكاد تخنقه و تنغص عليه حياته:

« شعرت أنني قادر على الكتابة عنك ،فأشعلت سيجارة عصبية، ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات ،دون أن أطفئ حرائقها مرة فوق صفحة

هل الورق مطفأة للذاكرة؟

و لا بد أن أعثر أخيرا على الكلمات التي سأنكتب بها فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب، أنا الذي لم أختر تلك القصة ».[19]

لا سيما و أن اللون الأسود / لون الكتابة – كما يراه النفسيون – يدل على نفسية ثائرة على الظروف، وعلى مبالغة في البحث عن المطلق.[20] وهو الاتجاه الواضح عند بطل الرواية .

وإذا كانت الكلمات حرة منطلقة ثائرة نزقة، و تجلجل بالحقيقة على الرغم من مرارتها فإن الرسم محايد، يميل إلى الصلح و مجاراة الأمور.. و البطل الذي جرب الفرشاة الناعمة؛ أدرك الآن أن القلم هو السكين الذي يبحث عنه، فهو يكتب الآن و يغرز سكينه المزعج .

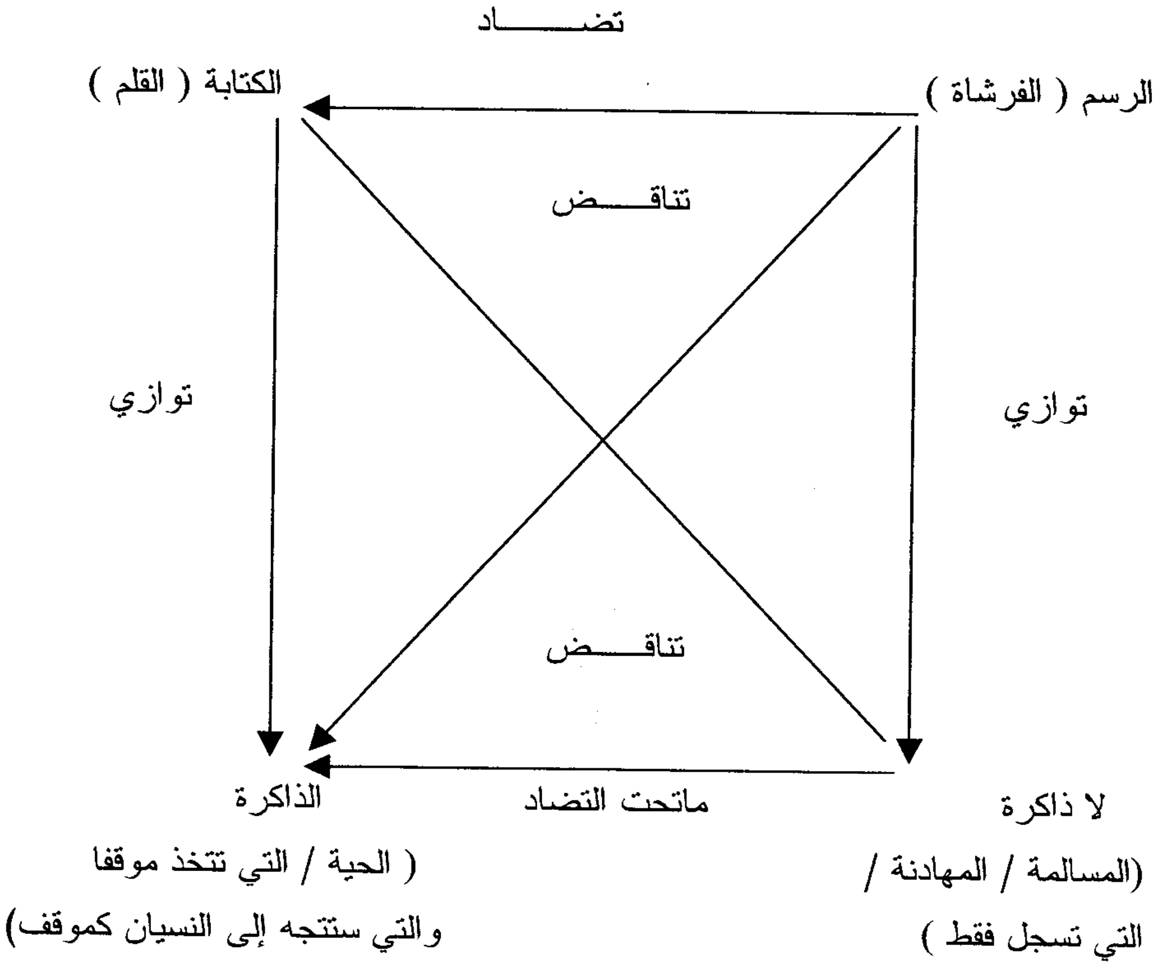
و يمكن أن نجد دلالة ذلك حاضرة إذا أولنا سبب اختيار وضع صورة صغيرة في وسط الغلاف، صغيرة إذا ما قورنت بحجم الصفحة التي استغرقها البياض الحر، و داخله السواد الواضح المجلجل الذي لا يقف في وجهه شيء، كما أن الصورة جاءت مؤطرة بإطار واضح لا يمكنها تجاوز حدوده.

يساعدنا " خالد في التأويل حين يقول: «ها هو ذا القلم إذن ... الأكثر بوحا و الأكثر جرحا ،ها هو ذا الذي لا يتقن المراوغة ،و لا يعرف كيف توضع الظلال على الأشياء، ولا كيف ترش الأوان على الجرح المعروض للفرجة » [21]. أما الرسم فبمقابل ذلك : « مصالحة مع الأشياء » [22]

و لعل الانسان في بداية رحلته على البسيطة منذ الأزل، مارس الرسم قبل الكتابة، رسم حين كانت حياته سهلة بسيطة ، واتجه شيئا فشيئا إلى الكتابة حين بدأت حياته في التعقد والصعوبة، و حين بدأ الألم يفسد عليه حياته .

لقد كان حب خالد لأحلام آخر مرحلة يمكن أن يستعيد معها توازنه و يمحو به تناقضاته، لذا أصر على تجسيد هذا الحب في لوحته. و لكن ما إن فشل الحب، ووقعت الخيانة حتى استقالت الفرشاة، و انتهت كل فرص المصالحة مع الأشياء، وفتح المجال للقلم، فحين غاب الحب؛ ظهر الأدب: « هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن» [23]

وطالما أن« كل متضادين، فإما أن يكونا من جنس واحد، بعينه مثل الأبيض و الأسود اللذين جنسهما القريب اللون.» [24] فإنه يمكن تجسيد تعارض الكتابة مع الرسم بالمربع التالي:



أما إذا تأملنا الصورة الصغيرة الموجودة في غلاف الرواية ، فإنها لوحة لامرأة تتكئ على وسادة وثيرة و تحتها بساط موشى، و في رقبتها و أذنيها حلي تتدلى. والصورة في سيميائية تشارلز سندرس بيرس:

«هي أيقونة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، مثل الصورة الفوتوغرافية»[25]. والتعامل معها «وإدراكها مؤسس على مرجعيات ومتأثر بالانتماء الثقافي. فكل إدراك ليس محايدا، بل إنه مرتبط بقوة بالعادات الثقافية»[26]؛ ولهذا فالصورة هذه تذكرنا بوضع النساء والجواري في البلاطات أثناء عصور الضعف أو ما يسمى " الحريم " داخل القصور؛ وتترجم موقفا لدى الروائية أو الناشر موقفا ثائرا على وضعية المرأة. نجده حاضرا أيضا في صفحات الرواية، يتمثل في عدم الموافقة على عد

المرأة متاعا أو أداة للجنس و عدم اعطائها الحق في التعبير عن ذاتيتها و آرائها ، وتحويطها بكل ما يمكن أن يكبت صوتها و إرادتها .

حتى الألوان داخل هذه الصورة قد تترجم هذا الاتجاه لدى الروائية ،إذ نلقي هيمنة اللون الأحمر على ملابس المرأة داخل الصورة ،و بروز الأزرق واضحا في خلفية الصورة (Le fond). ومن مظاهر اللون الأحمر حسب النفسيين – دائما – أنه يتميز «بالنزواتية، و اتبـاع الجـنس، و السيطـرة والرغبـة فـي المنافسة» (27) و لعل الرواية وإن كانت تدعي الكلام باسم رجل جزائري « والإقامة في عالمي الحميمي و مقاسمته عمرا من النضال و الخيبات الوطنية و التناقضات الذاتية»(28) إلا أنها لا تستطيع فكاكا من نظرتها التي تدين الرجل الذي ينظر إلى المرأة لونا أحمر يهيج فيه نزواته لا غير.يدعم هذه الفرضية أيضا ربما أن اللون الأزرق المهيمن على خلفية الصورة يحـمل مظاهر محـببة هي:«الحـاجة للحب و الحنان والإخلاص والهدوء».(29)

خاتمة

تجلت في هذا العنوان بعض الوظائف . من أهمها :

– وظيفة العرض كما يسميها جينيت (Ginette) التي تعين على تعيين محتوى العمل الأدبي ..(تؤدي هذا الدور هنا كلمة ذاكرة) .

– وظيفة إغرائية إشهارية – إذا صح القول – حاصة من خلال كلمة جسد

– وظيفة أيديولوجية فالعنوان هنا ليس محايدا بل إنه من خلال الكلمتين المختارتين فيه يدين ويشاكس..

– يمكن أن نلحق بهذه الوظيفة الرؤية التي تتجلى عند الكاتبة في البعد الجنسي للكتابة، واللذة التي تتحقق عن طريقها (ما يشبه لذه النص عند بارت).

كما أن هذا العنوان يرتبط عن طريق بنيته ببنية النص ،فالجانب الزمني في مفهوم الذاكرة (قريبة متوسط بعيده) يتجلى في زمن الخطاب في الرواية. و يرتبط أيضا ببنية العالم المحيط عن طريق الآراء المخفية في بنيته العميقة .

الهوامش

(1) شادية شقروش، سيميائية العنوان في " مقام البوح" لعبد الله العشي محاضرات الملتقى الوطني الأول "السيميائية والنص الأدبي" 7-8 نوفمبر 2000، منشورات جامعة بسكرة ،ص 271

(2) محمد الهادي المطوي شعرية عنوان كتاب : الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، مجلد 28 عدد 01 يوليو / سبتمبر 1999 المجلس الوطني للثقافة والعلوم، الكويت، ص 76 .

(3) اللاز للطاهر وطار ولونجة والغول لزهور ونيسي وريح الجنوب لابن هدوقة والتفكيك لبوجدرة بالاضافة إلى رواية أحلام مستغانمي.

(4) المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت طبعة جديدة، 1987، ص 108

(5) الأعلم الشنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج1، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط2 ، 1401 /1981 ،ص 195 .

(6) المعلم بطرس البستاني ،المصدر السابق ،ص : 108 ،109 .

(7) Grand dictionnaire encyclopédique , larousse , tome 3 , librairie larousse , paris

(8) السعيد بوسقطة . لغة الجسد في رواية رمل الماية لواسيني الأعرج : السيميائية و النص الأدبي محاضرات ملتقى معهد الأدب – جامعة عنابة 17/15 ماي 1995 ،منشورات جامعة عنابة ،ص : 98 .

(9) انظر: أحلام مستغانمي، رواية ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، 1993، ص: 229

(10) انظر: حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدارالبيضاء، ط1987،1، ص 56

(11) المعلم بطرس البستاني، المصدر السابق، ص 309 .

(12) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، مطابع الأوفن، ط 3، 1985 / 1405، ص 325

(13) انظر: الرواية، ص 136 .

(14) محمد الهادي المطوي، المقال السابق، ص 309 .

(15) الرواية، ص 34 .

(16) الرواية، ص: 13 .

(17) فريدة النقاش، قراءة نقدية لذاكرة الجسد، مجلة العربي، رجب 1417 / ديسمبر 1996 ، ص: 113 .

(18) Judith Lazor , La science de la communication (Que sais-je ?), é. Dahlab, Alger , 2 ᵉ E, P : 86

(19) الرواية ،ص 13 .

(20) انظر : محمد أحمد النابلسي، الاتصال الانساني و علم النفس، دار النهضة العربية، بيروت ،1991 ، ص 170 .

(21) الرواية ، ص : 14 .

(22) الرواية ، ص : 69 .

(23) الرواية ، ص : 11 .

(24) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة ،الجزائر، 2000، ص: 11 . نقلا عن: ابن رشد تلخيص كتاب المقولات، حققه: محمود قاسم، الهيئة المصرية للكتاب ،مصر، 1980 ،ص : 144.

(25) حنون مبارك ،المرجع نفسه ص 310 .

(26) Judith lazor, La science de la communication , page : 87 .

(27) محمد أحمد النابلسي، المرجع نفسه، ص : 170 .

(28) المرجع السابق ن ص : 170 .

(29) المرجع السابق، ص : 170 .

التشاكل والتباين في لامية العرب

الأستاذ : جاب الله أحمد
قسم الأدب
جامعة محمد خيضر بسكرة

السيمياء والتشاكل:

السيمياء علم يهتم بتفسير <<معاني الدلالات والرموز والإشارات وغيرها، ويعد من أحدث العلوم في ميادين اللغة والأدب والنقد، وهو امتداد للألسنية >> [1]، وترتكز الدراسة السيميائية على الحياة الاجتماعية والوظيفية الاجتماعية التي تؤديها العلامة، لأن السيميائية في الواقع تقوم بدراسة أنظمة العلاقات، واللغات ، إلخ...

وأما المناهج السيميائية فترتكز على منهج التحليل التوزيعي، ومنهج التحليل المفهومي أو التوليدي، ومنهج التحليل الإحصائي، أما مستويات الدراسة السيميولوجية فهي: الصوتي، والتركيبي، والمعجمي، والمعنوي.

ويمكن القول: إن البدايات الأولى للتحليل السيميائي، ظهرت في صورتها الجزئية من خلال تناولها لهيكل النص كبنية ذات مستويات متعددة، ثم ما لبثت أن تجاوزت ذلك إلى التجليات الباطنة التي لا يبديها النص، ولا يمليها على المتلقي، وإنما يتمظهر من خلالها كخطاب ممكن أن يحتمل أكثر من بعد دلالي. ويتراءى في أبعد من إمكان تأويلي.

لم ينبثق التوجّه السيميائي باعتباره منهجاً نقدياً جديداً، يتناول العمل الأدبي بالدراسة والتحليل من وجهة سياقية، إلاّ مع الستّينيات من القرن العشرين؛ ضمن معطيات اللسانيات العامة في التحليل النصّي؛ وذلك بعدما أخذت الاتجاهات البنيوية في الانحسار نتيجة انغلاقها على النص، وإلغائها لكلّ الملابسات والسياقات المتّصلة بفضائه الخارجي، واكتفائها بالمبدأ النسقي الذي يعتبر النصّ بنية مكتفية بذاتها، يمكن تأويلها في حدود العلاقات التي توجد بين عناصر مستوياته؛ الأصولية والمفرداتية والتركيبية والدلالية، وهي العناصر المشكلة لأدبية الأدب في نظر البنيويين والشكلانيين(3).

وفـــي ظـــل هذه الحركة النقدية مالت الدراسات العربية الحديثة إلى استلهام النظرية السـيميائية كتصور نقدي شامل يجمع بين رؤيا النص بوصفه دالا لمدلول أول ، ورؤية القراءة النقدية بوصفها مدلولا ثانيا ، أو لغة تعيد إنتاج لغة أخرى .

ويبدو أن المنهج السييميائي بدأ فعلاً بالتبلور، منذ أن أحسّ بعض الدارسين بأن البنية السـطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية، ليست كافية وحدها لاستكناه مقصدية الـنص، وإنما هناك بنية أخرى عميقة، ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية؛ -أو كما عـبّر عـنها العرب القدماء بمبدأ الوجوه، وأن الملابسات والمناسبات والمواقف قد تكون عدوانـاً على النص[2]؛ ولذلك أولوا أهمية لدراسة الإشارات والرموز وأنظمتها، حتى ما كـان مـنها خارج نطاق الكلمات التي تصنع الحيّز الداخلي للنصّ، أو بمعنى آخر، فإن التحليل السيميائي انطلق من حيث انتهى التحليل اللسانياتي البنيوي

لقد اتخذت المقاربات النقدية المعاصرة من القراءة مدخلا تأمليا تحاول من خلاله تفكـيك النصوص وما تنطوي عليه من رموز ودلالات توحي بغموض مدلولاتها وتحيل بدورهـا، إلـى مـا لا نهايـة من الدلالات المتوالدة، فيما تشكل شبكة من العلاقات بين وحداتهـا تجعل من النص مجالا أو فضاء لإخصاب خلايا الدلالة. ولعل التشاكل بمفهومه السـيميائي الحديث، يمثل أهم إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الاقتراب من هذه التعالقات الغامضـة لمـا يمـتلكه مـن قدرة على تجميع الرموز المبثوثة على امتداد نسيج النص المتوارية وإعادة تفكيكها. غير أن هناك تساؤلات جمة، لا مناص من الخوض فيها تتمثل بالأساس في ماهية التشاكل كمصطلح ثم كأداة ثم كإجراء نقدي.

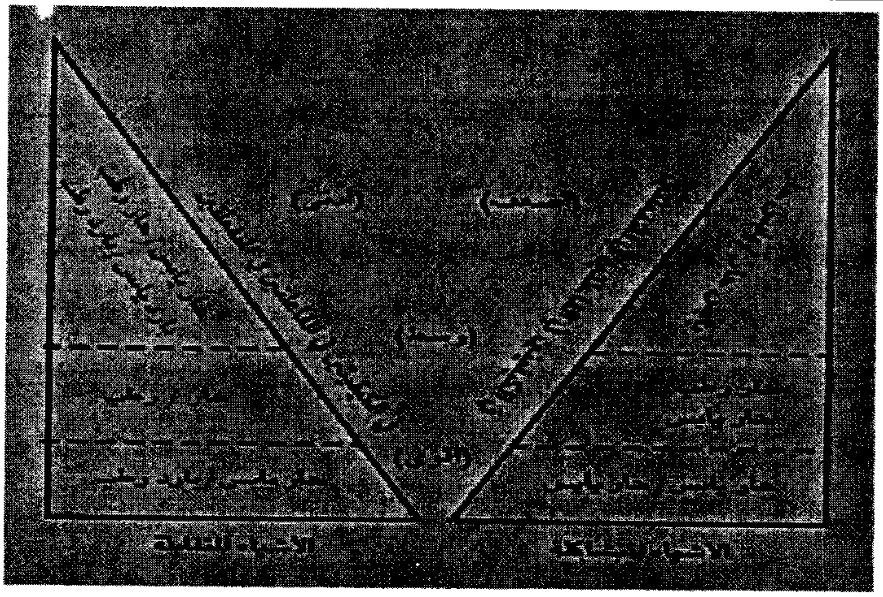
1- من حيث المصطلح:

التشـاكل فـي المفهـوم السيميائي الغربي آت ، في أصل الوضع ، من جذرين يونانييـن : أحدهمـا هو (ISOS) ومعناه يساوي ، أو مساو، والآخر (TOPOS) ومعناه المكـان ؛ فقـيل (ISOTOPIE) . فكأن هذه التركيبة تعني المكان المتساوي ، أو تساوي المكـان . ثم أطلق هذا المصطلح ، توسعا ، على الحال في المكان من باب التماس علاقة المجـاورة ، أو علاقة الحالية ذاتها : أي في مكان الكلام ، فكأنهم يريدون به إلى كل ما اسـتوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنته والمتجسدة في التعبير ، أو في الصياغة

الواردة في نسج الكلام : متشابهة ، أو متماثلة ، أو متقاربة على نحو ما، مرفولوجيا، أو نحويا، أو إيقاعيا، أو تراكبيا، أومعنويا، عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات بحكم علاقة سياقية تحدد موقع الدلالة (3) ، <<والتشاكل بهذا المفهوم من المصطلحات اللسانياتية التي لمّا تنتشر بين عامة النقاد ومحللي النصوص ومؤوّليها .ويبدو أنه لم يصطنع إلاّ في العشرين عاما الأخيرة في المغرب العربي >>(4)

أما في التراث البلاغي العربي فهناك إشارات طفيفة لبعض البلاغيين الذين حاموا حول هذه المسألة دون أن يلامسوا جوهرها "حيث ظلوا ينظرون إليها، لا على أساس أنها ظاهرة أسلوبية كلية، ولكن من حيث هي جزئيات وأطراف مشتتة تحت مصطلحات مختلفة أهمها: الطباق والمقابلة واللف، والنشر والجمع.." (5)

لكن يبدو أن هذه النظرة لم تظفر بالعمق المعرفي للتراث العلمي العربي الذي أضفى على هذه المسألة أبعادا شتى تتجاوز من خلالها المعطيات اللغوية في حدود تقابلاتها المعنوية والمفرداتية، والصوتية إلى تخوم المعرفة الفورية بالوعي الإنساني المحلق على حد ما جاء لدى العلامة "عمر بن مسعود بن ساعد المنذري حيث يقول : <<وأعلم أن الأشياء المتشاكلة على ثلاث مراتب. إحداها أن تكون متشاكلة في الكيفيتين أعني الفاعلة والمنفعلة معا كالحار اليابس مع الحار اليابس وهذا أقوى أنواع المشاكلة. والثانية أن تكون متشاكلة في الفاعلتين فقط مثل الحار الرطب والحار اليابس. والثالثة أن تكون متشاكلة في المنفعلتين فقط مثل اليابس الحار واليابس البارد وهذه المرتبة دون المرتبة الثانية لأن المنفعل يكون أضعف في الفاعل. وأما الأشياء المتقابلة أيضا على ثلاث مراتب. فالأولى وهي أقواها أن تكون متقابلة في الكيفيتين معا مثل الحار اليابس والبارد الرطب، والثانية وهي أوسطها أن تكون متقابلة في الفاعلتين مثل الحار الرطب.. وأدناها أن تكون متقابلة في المنفعلتين معا مثل الحار اليابس والحار الرطب والبارد اليابس والبارد الرطب >> (6) وهذا الشكل يوضح ما سلف ذكره :



مـــن شأن هذه الرؤية التي تنظر إلى المشاكلة والمقابلة على أساس من مشاكلة المتنافيات بين ماهو حسي وما هو مادي، وما هو سماوي، وما هو أرضي، وما هو باطن (أي مـــا يؤســـس جوهر الإنسان في علاقته بالكون)، من شأن هذه الرؤية إذن، إن –هي أحيطـــت بالتفحص، وحظيت بالتأمل التفكيكي والتأويلي – أن تتحول إلى إجراء نقدي في ميدان سيمياء التشاكل وليس مجرد أداة لترجمة المعاني إلى رموز ودلالات لا عمق دلاليا لها.

2- أما من حيث الأداة:

لقـــد ألفيـــنا مجموعة من الدراسات التحليلية لدى بعض النقاد(7) استطاعت في مجملهـــا أن تقـــارب النص من منظور رؤية تشترك من حيث اتفاقها على اتخاذ التشاكل كـــأداة إجرائـــية تســـعى إلـــى فض النص من مستويات عديدة، وتختلف من حيث تباين المنظور الدلالي العام الذي يوجه كل رؤية على أنواع العلاقات التي تربط استعمال النص بمفاصله المتنوعة.

التشاكل كإجراء نقدي لفض نص اللامية:

فـــي هـــذه المقاربة نحاول ممارسة القراءة لنص اللامية، والتي من خلالها وبها نمـــارس عملا من أعمال التشويه المشروعة لعالم الصعلوك آنئذ مضيفين لجهود الشاعر واللغة والقصيدة لبنة جديدة لتدشين ذلك التغاير بينه وبين العالم من حوله. ومن هنا يحق

لممارستنا أن توغل في الترحال داخل نسيج النص، ما وسعتها مؤونة السفر، وسيرورة الطريقة منعمة بالمشروعية من جهة، وبالمغالطة من جهة أخرى، ولتظل مثل هذه الممارسة بدورها قراءة مغايرة لذلك الغائب الذي نراهن عليه.

تحاول هذه القراءة في لامية العرب استكناه مختلف الثنائيات التي يحتويها فضاء نص اللامية، من خلال رصد المكونات الدلالية للعلامات اللغوية الرئيسة ، والكشف عن العلاقات المتشابكة بينها، على ضوء مفاهيم التزامن ، والتشاكل ، والتباين.

إن التعارض بين الصحبة والافتقار إلى الصحبة. إذا عددناه بؤرة المعنى في القصيدة. يمكن أن يوضح كيف أن كل التعارضات الأخرى التي تعمل مع بعضها البعض كأزواج من العلاقات، تستمد قيمتها في النهاية من مواقعها النسبية في الحلقة الدلالية للقصيدة ، حين ينظر اليها في سياق تعارض آخر(تعارض الصحبة /الافتقار إلى الصحبة)، سيشكل فورا منظومة علائقية تكشف بنية القصيدة.

كما أننا يمكن- بالطريقة نفسها - أن نربط الأنواع المختلفة من الحيوانات؛ الحيوانات آكلة العشب والحيوانات آكلة اللحم.. كل أولئك تلعب أدوارا إيجابية وسلبية. ترتبط الحيوانات آكلة العشب عموما بالحياة، والقبيلة، والنسوة، والصحبة مثل الأراوي. بينما ترتبط الحيوانات آكلة اللحم بالموت والدمار والافتقار إلى الصحبة والافتقار إلى الثقافة والعلاقات متعددة ومعقدة، لكن الأدوار التي تلعبها ليس لها معنى إلا إذا رجعنا على الدوام إلى البنية التي تقوم عليها القصيدة.

يعترف علماء النفس (ومن بينهم آدلر ، وبيار جانست ، وآريك فروم ، وكارل روجيرز)، يعترفون اليوم بأن علاقة الفرد بالعالم عي علاقة ثنائية فإما أن تقوم بين الأفراد علاقة تضامن وإنتاج ، وإما أن تقوم بينهم علاقة عراك وتهديم . وثمة قانون أساس يتلخص في كون الفرد الذي لا يحقق ميله الطبيعي إلى الاتحاد بالفرد الآخر وبالعلم، - في إطار الصداقة والحب ، أو أي عمل خلاق - يشعر بتحول هذا الميل إلى تصرف عراكي هدام .

ففي حالة التشاكل نجد أن : أ = ب ، وفي حالة التباين يكون : أ ≠ ب .

مراحل التحليل :

تنقسم اللامية إلى ثلاث وحدات هي :

1- وحـــدة تباين الشاعر مع قومه ، وتتضمن الأبيات التالية : (1إلى 19، و 24، 53، 44، 51، 52)

2- وحدة تباين الشاعر مع القطا ، الأبيات التالية : (36 إلى 42 ، 49-50).

3- وحدة تشاكل الشاعر مع الذئب ، و تساوقه مع الأراوي .، الأبيات التالية (25 إلى 35، 67-68)

وحدة التباين:

أقيموا بني أمي، صدورَ مَطِيكــم	فإني، إلى قومٍ سِــواكم لأميلُ!
فقد حمت الحاجاتُ، والليلُ مقمــر	وشُدت، لِطيــاتٍ، مطايا وأرحُلُ؛
وفي الأرض مَنْأىً،للكريم عن الأذى	وفيها ، لمن خاف القلى ، مُتعزَّلُ
لَعَمْرُكَ،ما بالأرض ضيقٌ على أمرئٍ	سَرَى راغباً أو راهباً، وهو يعقلُ
ولي ، دونكم ، أهلونَ : سِيْدٌ عَمَلَّسٌ	وأرقــطُ زُهلول وَعَرفاءُ جيألُ
ولا خَرِقٍ هَيْـــقٍ ، كـــأن فُـؤَادهُ	يَظَلُّ به الكَّـــــاءُ يعلو ويَسْفُلُ
ولا خـــالفِ داريَّـــــةٍ ، مُتغَــزِّلٍ	يروحُ ويـــغدو ، داهناً ، يتكحلُ
ولســـتُ بِعــــلٍّ شَــرُّهُ دُونَ خَيــرهِ	ألفٍّ ، إذا ما رُعته اهتاجَ ،أعزلُ
ولســــتُ بمحيار الظَّلامِ ، إذا انتحت	هدى الهوجلِ العسيفِ يهماء هوجَلُ
إذا الأمعزُ الصَّــوَّان لاقى مناسم	تطاير منـــه قـــــادحٌ ومُفـلَّـــلُ
أُديــمُ مطــــالَ الجـــوعِ حتى أُميتهُ	وأضربُ عنه الذِّكرَ صفحاً، فأذهَلُ
وأستفُّ تُرب الأرضِ كي لا يرى لهُ	عَليَّ، من الطَّـــولِ،امرُؤ مُتطولُ
ولولا اجتناب الذأم ،لم يُلْــفَ مَشرب	يُعــاش به ، إلا لديَّ ، ومأكلُ
ولكنَّ نفســاً مُرةً لا تقـيـــمُ ب	على الضيم ، إلا ريثما أتحـــولُ

إن القبـــيلة، والجـــوع والعطش هي الأعداء الثلاثة للشاعر التي لم يصرح بها كما صرح بأصحابه الثلاثة من قبل حين قال :

11- ثـــلاثـــة أصحـــاب : فـــؤاد مشـــيَّع وأبيضُ إصليـــت وصفـــراء عيطـــل[8]

لقـــد ظهر هذا الرقم الفردي [ثلاثة] في البيت السابق، وأشار إلى المعدود في بيت سابق حين قال :

5- ولـــي دونـــكـــم أهلـــون سيـــد عمـــلس وأرقط زهلـــول وعرفـــاء جيـــأل[9]

لقـــد ذكـــر ثلاثة أنواع من الحيوانات لا غير وهي: 1 – الذئب، 2- النمر، 3 – الضبع. لـــيكون هذا العدد أو هذا الرقم مؤشرا سيميائيا على حالة الانفراد التي لزمت الشاعر في تباينه مع كل الموجودات حوله .

إذا أخضـــعنا هـــذه العناصـــر الـــثلاثة التـــي وقع اختيار الشاعر عليها إلى التشاكل الجريماسي

فإننا نجد ما يلي :

1	2	3
فـــــؤُاد مُشَيَّـــــع	أبيـــــضٌ إصلـــيـــأت	صَفْـــرَاءٌ عَيْـــطَـــلٌ
سيدٌ عَـــمَـــلَـــــسٌ	أَرْقَـــــــطٌ زُهـــلُـــولٌ	عَرفـــــاءُ جَيـــأ لُ

مـــن الناحـــية التركيبـــية جـــاءت كل هذه العناصر مرفوعة، ومتكونة من جزئين: صفة وموصـــوف، وهـــي مـــن الـــتوابع. والمقطع الذي يشكل ركيزة القول هنا، والذي تتحدد بالضرورة باقي المونيمات وظيفتها بالنسبة له مباشرة هو ضمير المتكلم المتصل في قوله:

5- ولـــي دونـــكـــم أهلـــون سيـــد عمـــلس وأرقـــط زهلـــول ورفاء جيـــأل.

و كذلك :

– وإنـــي كفـــاني فقـــدُ مـــن ليس جـــازيا بحُـــســـنى ولا في قُربـــه متعـــلـــل

11- ثـــلاثـــة أصحـــاب : فـــؤاد مشـــــيِّع وأبيـــضُ إصليـــت وصفراء عيطل.

فهذا الضمير المتصل هو المسند إليه << ولا يفترض بالمسند إليه أن ينتمي إلى طبقة الأفعـــال فحســـب >>[10] .مـــن ثم كان التركيب هنا انتشاريا توسعيا يقوم على العطف

والتبعـــية، ويتجســد العطـــف باستعمال واو العطف في : (سيد عملس و أرقط زهلول ، وعرفاء جيأل / فؤاد مشيع وأبيض إصليت، و صفراء عيطل) ، والعطف << هو عامل الإطالـــة>> (11) ، والتبعــية في تلك الصفات الممنوحة للموصوفين في : (سيد عملس ، أرقـــط زهلـــول ، عرفاء جيئل ، فؤاد مشيع ، أبيض إصليت ، صفراء عيطل) إن عملية الانتشــــار والتوسع الذي يعكسه هذا التركيب يعد مؤشرا سيمائيا على رفض الشاعر لحالة الانفراد التي يعيشها،وتوقه إلى توسيع علاقاته

المستوى المرفولوجي :

نجد تشاكلا مرفولوجيا بين أرقط وأبيض فهما على وزن أفعل، وبين عرفاء وصـــفراء فكل منهما على وزن فعلاء ، وبين جيئل و عيطل اللتين على وزن فيعل، في حين نجد التباين بين سيد وفؤاد / وبين زهلول وإصليت.

التشاكل	التباين
أرقط = أبيض	سيد # فؤاد
عرفاء = صفراء	زهلول # إصليت
جيئل = عيطل	

تحيلـــنا الدراســة المرفولوجـــية لهذه الأجزاء إلى أن نسبة التشاكل أكثر بروزا من نسبة التبايـــن ممـــا يؤكد ميل الشاعر إلى إيجاد بديل يوسع به عن نفسه الضائقة ، والمحاصرة بحالة الانفراد، وعدم ظهوره وسط أي تجمع سواء أكان إنسيا أم حيوانيا .

إن اختفاء الشاعر وراء قناع الضمير في هذا المقطع لافتٌ للنظر ، حين قال :

5- **ولـــي دونـــكــم** أهلـــون سيـــد عمـــلس وأرقــــــط زهلـــول ورفـــاء جيـــأل.

إذ كان بإمكانه أن يقول على سبيل المثال :

وللشنـــــفــــرى أهلـــون سيـــد عمـــلس وأرقـــــط زهلـــــول وعرفـــاء جيـــأل.

لأن مقطع <ولي دونكم > لا يختلف من حيث الوزن عن مقطع < وللشنفرى>

الكلمة	وليدو نكم	وَلِشْشَنْ فَرَىْ
الرمز العروضي	0/0// 0//	/ / 0/ 0 0//
الوزن	فعولن مفا	فعولن مفا

مع العلم أن الشاعر قد صرح باسمه مرتين في موضع آخر من القصيدة ، حين قال :

فإن تبتئس **بالشنفرى** أم قسطل لما اغتبطت **بالشنفرى** قبل أطول([12])

إن تفضيل الشاعر ضمير المتكلم < ي> في هذا الموضع بدلا عن الاسم < الشنفرى > له أكثر من تأويل لعل أقربها إلى منحى النص هنا وهو عدم اقتناع الشاعر بهذا المجتمع الذي ابتكره لنفسه ، ومن ثم لم يرض للشنفرى أن يظهر وسط هذه الحيوانات آكلات اللحوم والتي ترتبط بالدمار والافتقار إلى الصحبة كما سبق أن أشرنا إلى ذلك .

المستوى الصوتي:

نجد في هذه الوحدة من النص والتي عنوانها : (البحث عن البديل) ثلاث محطات رئيسة هي على التوالي:

المحطة الأولى: انكسار العلاقة بين الشاعر وقومه

1- أقِيموا بني أمي، صدورَ مَطِيكم فإني، إلى قومٍ سِواكم لأميلُ !([13])

المحطة الثانية : اقتراح الرهط الحيواني بديلا عن قومه

5- ولي، دونكم، أهلونَ: سِيْدٌ عَملَّسٌ وأرقطُ زُهلول وَعَرفاءُ جيألُ

المحطة الثالثة : الوصول إلى البديل الحقيقي للقوم وللرهط .

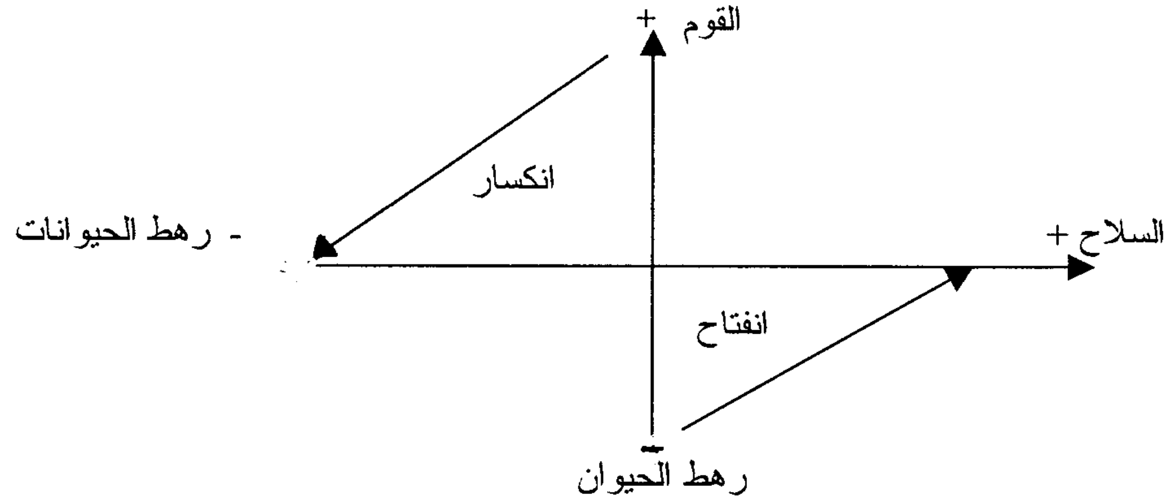
11- ثَلاثَةُ أصحابٍ: فؤادٌ مشيّعٌ وَأَبيَضُ إليتٌ ، وَصَفراءُ عَيطَلُ

إن إحصاء الحركات الواردة في هذه الأبيات :

	الكسر(ـِـ)	الضم(ـُـ)	الفتح(ـَـ)
المحطة الأولى	9	5	9
المحطة الثانية	2	9	13
المحطة الثالثة	3	9	16

إذا فرضنا أن الكسر انكسار ، وأن الضم انضمام ، وأن الفتح انفتاح وانفراج يوضح لنا الجدول السابق ما يلي :

أن عدد الكسر في المحطة الأولى 10 حركات = يساوي عدد الفتح في المحطة الثالثة 10 حركات، مما يدل على أن الشاعر كان في المحطة الأولى في حالة انكسار تامة ، لينخفظ هذا الانكسار في المحطتين التاليتين الثانية ، والثالثة ؛ عندما انخرط في تجمع رهط الحيوانات كبديل عن القوم إذ لا نجد في هذه المحطة غير كسرتين فقط ،في حين بلغ الانفتاح ذروته في المحطة الثالثة ب 16 حركة مقابل 13 في الثانية ، و 9 في الأولى . فكلما نقص الانكسار ازداد الانفتاح ، فعندما يبلغ الانكسار أدنى حد له يكون الانفتاح قد بلغ أعلى حد له (الشكل 1)



إن حالة الانكسار المسيطرة على الشاعر في المحطة الأولى ، وإخفاقه في إيجاد بدائل حقيقية يطمئن إليها ، انتج تصرفا عراكيا هداما تجسده الأبيات التالية :

وليلةِ نحسٍ ، يصطلي القوس ربها وأقطعهُ اللائي بها يتنبلُ(14)

دعستُ على غطْشٍ وبغشٍ ، وصحبتي سُعارٌ ، وإرزيزٌ ، ووَجْرٌ ، وأفكلُ(15)

فأيَّمتُ نِسواناً ، وأيتمتُ وِلْدَةً وعُدْتُ كما أبْدَأتُ ، والليل ألْيَلُ(16)

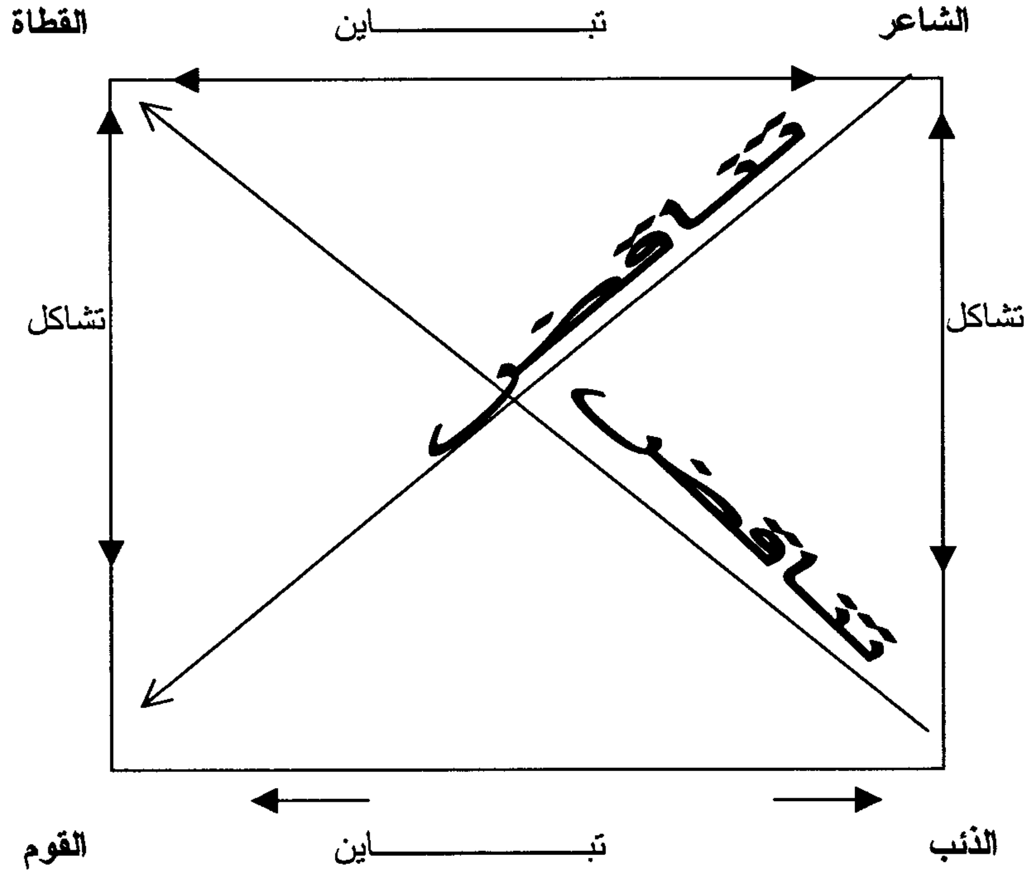
وأصبح ، عني ، بالغُميصاءِ ، جالساً فريقان : مسؤولٌ ، وآخرُ يسألُ(17)

فقـــالوا : لقــد هَـــرَّتْ بِليلٍ كِلابـُـنا   فقلنا : أذِئبٌ عسَّ ؟ أم عسَّ فُرعُل[18]

فلــمْ تَــكُ إلا نبــأةٌ ، ثم هــوَّمـــتْ   فقلنا قــطــاةٌ رِيعَ ، أم ريعَ أجدَلُ[19]

فإن يَكُ من جنٍّ، لأبرحَ طـــــارقاً   وإن يَــكُ إنســاً ، مَاكها الإنسُ تَفعَلُ

ويظهر هنا العدد ثلاثة مرة أخرى في قوله : <وأصبح عني بالغميصاء فريقان > أي (2+1)؛ كمـــا يظهر في المشهد أيضا : (الذئب و القطاة)، إن علاقة التشاكل والتباين بين هذه الموجودات الأربعة يوضحها هذا المربع السيميائي :



مـــن خـــلال هذا المربع السيميائي يتضح لنا أن الشاعر في تناقض تام مع القوم ، كما أن الذئـــب أيضـــا فـــي تـــناقض تام مع القطاة ، مما يجعل كل منهما يلجأ إلى إعدام الآخر وتصـــفيته؛ في حين أن الشاعر في تباين مع القطاة ، والذئب أيضا في تباين مع القوم مما يجعل إمكانية التصفية المباشرة بينهما غير واردة ، ولكن يلجأ كل منهما (الشاعر والذئب)

إلـــى تصفية وسائل عيش الآخر، فالذب يهاجم مواشي القوم التي هي وسائل عيشها، أما الشاعر فيسبق القطا ويحاول حرمانها، ويتجلى ذلك في الأبيات التالية :

وتشربُ أســـآرِي القطا الكُدْرُ ؛ بعدما   ســرت قــرباً ، أحناؤها تتصــلصــل[20]

هَمَمْتُ وَهَمَّتْ ، وابتدرنا ، وأسْـــدَلَتْ   وَشـــــمـرَّ مِنـي فَــــــارِطٌ مُتَمَهِّلُ[21]

فَـــولَّــيْتُ عنها ، وهي تكــبو لِعقْرِه   يُباشـــرُهُ منها ذُقونٌ وحَوْصَـــــــل[22]

كأن وغــــاها ، حــجــرتيهِ وحــولهُ   أضاميمُ من سَــفرِ القــبائلِ ، نُـــزَّلُ ،[23]

توافــــــينَ مِن شَتَّى إليهِ ، فضَــــمَّها   كما ضَــمَّ أذواد الأصــاريم مَــــــنْهَــل

فَعَبَّتْ غــــــشــــاشاً، ثُمَّ مَرَّتْ كأنها،   مــع الصُّـــبْحِ ، ركبٌ ، من أُحَاظة مُجْفِلُ

وآلــف وجه الأرض عند افتراشـــــها   بأهــــــدَأَ تُنبيه سَـــــناســنُ قُــحَّــلُ ؛

لقد أخفق الشاعر في إيجاد علاقة ناجحة مع الآخر ، مما جعله يدخل في نزاع تمهيدي ليصل في الأخير إلى التصفية (تصفية الآخر)

الشاعـــــر ≠ القـــوم	تسلسل الأحداث ◄────	الشاعر ≠ القـــوم.
نزاع تمـــــــــهـــدي		تصفيـــــــة نهـــائيـــــــة

إثر هذه التصفية يشعر المتلقي < باللذة المأساوية >[24] لأنه يتوقع أن تذوب الثنائية ، وأن يزول الشقاق بفضل تصفية نهائية ، سواء أكان مبررها أخلاقيا ، أم اجتماعيا ..

إن لذة الاختزال والتصفية في إطار النزاع بين الأنا والآخر راسخة في النفسية البشرية ، وهي لذة مازوخية < عند تصفية الأنا > ، ولذة سادية < عند تصفية الآخر >وقد تكون الاثنتين معا : أ ≠ ب   أ ≠ ب

أ ≠ ب   أ ≠ ب

وتعكس هذه الوحدة سادية الشنفرى إذ يتلذذ بتيتيم الأولاد، وترميل النساء. وهذه هي قمة السادية.

وحدة التشاكل والتساوق:

وأطوِي على الخُمص الحوايا،كما انطوتْ	خُـيُوطـةُ مـاريّ تُغـارُ وتفـتلُ
وأغـدو على القوتِ الزهـيدِ كما غدا	أزلُّ تـهادا التَّـنائفُ ، أطـحلُ
غدا طَاوياً ، يعارضُ الرِّيـحَ ، هـافياً	يخُوتُ بأذناب الشِّـعَاب ، ويعْسِلُ
فلمَّا لواهُ القُـوتُ من حيث أمَّهُ	دعـا ؛ فأجـابته نظـائرُ نُحَّلُ
مُهَلْهَلَـةٌ ، شِـيبُ الوجـوهِ ، كأنها	قِداحٌ بكفيَّ ياسِـرٍ ، تتَقَلْقَلُ
أو الخَشْـرَمُ المبعوثُ حثحَثَ دَبْرَهُ	مَحَابيضُ أرداهُنَّ سَـامٍ مُعَسِّلُ ؛
مُهَـرَّتَةٌ ، فُوهٌ ، كأن شُـدُوقها	شُقُوقُ العِصِيِّ ، كالحاتٌ وَبُسَّـلُ
فَـضَجَّ ، وضَـجَّتْ ، بِالبَرَاحِ ، كأنَّها	وإياهُ ، نـوْحٌ فـوقَ علياء؛ ثُكَّلُ ؛
وأغضى وأغضتْ ، واتسـى واتَّستْ بهِ	مَـرَامِـيلُ عَزَّاها وعَـزَّتهُ مُرْمِـلُ
شَكا وشـكَتْ ، ثم ارعوى بعدُ وارعوت	ولَلصَّـبرُ ، إن لم ينفع الشكوُ أجملُ!
وَفَـاءَ وفـاءتْ بادِراتٍ ، وكُـلُّها ،	على نَكَـظٍ مِمَّا يُكـاتِمُ ، مُـجْـمِلُ
وتشـربُ أسـآرِي القطا الكُدْرُ ؛ بعدما	سـرت قرباً ، أحناؤها تتصلصـلُ
هَمَمْـتُ وَهَمَّتْ ، وابتدرنا ، وأسْـدَلَتْ	وَشَـمَّـرَ مِني فَـارِطٌ مُتَمَهِّلُ
فَـوَلَّيْتُ عنها ، وهي تكبو لِعَقْرِهِ	يُباشِـرُهُ منها ذُقـونٌ وحَوْصَـلُ

كأن وغــاهــا ، حــجــرتيهِ وحــولهُ — أضاميمُ من سَفْــرِ القبائلِ ، نُــزَّلُ ،
توافــــــينَ مِن شَــتَّ إليهِ ، فضَــمَّها — كما ضَــمَّ أذواد الأصــاريم مَــنْهل
فَعَبَّتْ غــشــاشــاً ، ثُمَّ مَرَّتْ كأنها ، — مع الصُّبْحِ ، ركبٌ، من أُحَاظة مُجْفِلُ
وآلــف وجــه الأرض عند افتراشـــها — بأهــدَأ تُنبيه سَــناسِــنُ قُــحَّــلُ ؛
وأعــدلُ مَــنحوضاً كأن فــصُوصَهُ — كِــعَــابٌ دحــاها لاعبٌ ، فهي مُثَّلُ
فــإن تبتئس بالشــنــفرى أم قسـطلِ — لما اغتبطتْ بالشنفرى قبلُ ، أطولُ !
طَرِيدُ جِـنايات تياســرنَ لَـحْـمهُ ، — عَــقِيرَتُــهُ فــي أيِّها حُــمَّ أولُ ،
تــنامُ إذا مــا نام، يــقــظى عُــيونُها، — حِثــاثــاً إلى مــكروهــهِ تَتَغَــلْغَلُ
وإلفُ همومٍ مــا تــزال تَــعُودهُ — عِــياداً ، كــحمالرَّبعِ ، أوهي أثقــلُ
إذا وردتْ أصــدرتُــها ، ثُــمَّ إنهــا — تثوبُ ، فــتأتي مِــن تُحَيْتُ ومن علُ
فــإمــا تريني كابنة الرَّمْلِ ، ضاحــياً — علــى رقــةٍ ، أحــفى ، ولا أتنعــلُ
فأنــي لمــولى الصبر ، أجــتابُ بَزَّه — على مِثل قلب السِّمْع، والحزم أنعل
وأُعــدمُ أحْــياناً ، وأُغــنى ، وإنما — يــنــالُ الغِنى ذ البُــعْــدَةِ المتبَذِّلُ
فلاجَــزَعٌ من خِلةٍ مُتكشّــف — ولا مَــرِحٌ تحــت الغِــنى أتخيلُ
ولا تزدهــي الأجــهال حِلمي ، ولا أُرى — ســؤولاً بأعقاب الأقاويــلِ أُنمِلُ

ويومٍ من الشِّـــعرى ، يذوبُ لُعابهُ ،	أفاعيه ، في رمضـائهِ ، تـتملـْمَلُ
نَصَـبْـتُ له وجـهي ، ولاكـنَّ دُونَهُ	ولا سـتر إلا الأتحميُّ المُرَعْبَـلَ
وضافٍ ، إذا هـبتْ له الريحُ ، طيَّرتْ	لبائدَ عن أعـطـافهِ ما ترجَّـلُ
بعيدٍ بمسِّ الدِّهـنِ والفَلْي عُهـدُهُ	،له عَبَسٌ ، عافٍ من الغسْـل مُحْوَل
وخَـرقٍ كـظهـر الترسِ ، قَفْرٍ قطعتهُ	بعَاملِتيـن ، ظـهـرهُ ليس يعملُ
وألحـقـتُ أولاهُ بأخـراه ، مُوفياً	،على قُنَّةٍ ، أُقـعـي مِراراً وأمـثُل
تَرُودُ الأراوي الصـحـمُ حولي ، كأنَّها	عَذارى عـليهنَّ الملاءُ المُذَيـَّلُ
ويركُـدْنَ بالآصـالِ حولي ، كأنني	مِن العُصْمِ ، أدفى ينتحي الكيحَ أعقلُ

إن التشـاكل فـي هـذه الوحدة هو تبادل الخصائص الشكلية بكل مظاهرها النحوية والمرفولوجية والإيقاعية : إفرادية أم تركيبية ، إلى جانب التشاكل المعنوي الذي يقـوم علـى توحـد التجانس المدلولي بمقاربة سيميائية، وسنقصر جهدنا هنا على بعض المقومات الأساسية في نسيج اللامية

إذا كان سبب النزاع في الوحدة السابقة يعود إلى الماء (مشهد القطا)، فإن سبب النزاع هنا فـي هذه الوحدة يرجع إلى القوت والطعام (مشهد الذئب) ؛ والطريف في هذه الوحدة هو أن الذئاب حين لم تظفر بالطعام أقامت مأتما وعويلا ، كثر فيه الضجيج والعويل ، كأنها نساء فوق مكان مرتفع يندبن فقْـد أبنائهن :

فَـضَـجَّ ، وضَجَّتْ ، بِالبَرَاحِ ، كأنَّها	وإياهُ ، نـوْحٌ فوقَ عـلياء ، ثُكَّلُ ؛

الطريف في هذا البيت أننا لا نجد في تركيبه أي حرف من الحروف التالية (ط ع م) المكونة للفظة الطعام . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى نجد الأبيات في هذه الوحدة زاخرة بألوان التشاكل وتساوق الفعل ورد الفعل :

فَــضجَّ ، وضَـــجَّتْ ، بِالبَرَاحِ ، كأنَّها وإياهُ ، نَـــوْحٌ فــوقَ عَـــلياء ، ثُكَّلُ ؛

وأغضى وأغضتْ، واتسى واتَّســـتْ بهِ مَــرَامـــيلُ عَزَّاها ، وعَزَّتهُ مُـــرْمِــلُ

شَكا وشَـــكَتْ، ثم ارعوى بعدُ وارعوت ولَلصَّبرُ ، إن لم ينفع الشــــكوُ أجملُ!

وَفَـــــاءَ وفـــاءتْ بادِراتٍ ، وكـــلُّها ، على نَكَظٍ مِمَّا يُكـــاتِمُ ، مُـــجْــــمِــلُ

يظهر في هذه الوحدة تشاكل الشاعر مع الذئب في الصراع من أجل الطعام ، غير أن نهاية الصراع سلبية ، النزاع هنا ينتهي نهاية مازوخية خلاف ما كان في الوحدة الأولى عندما كان نهاية الصراع و النزاع ساديا . إن العدو في هذه الوحدة غير محدد ، فهو الجدب والحرمان الطبيعي ، ومن الأدوات الدالة على الجدب والحرمان نجد أدوات النفي مثل : (لم ، ليس ، لا)، أما الكلمات فنجد : (فقْد ، الجوع ، الزهيد ، أطوي ، طاويا ، قحل ،أعدم ، قفر ...) ، أما التراكيب فنجد على سبيل المثال : (استف ترب الأرض ، القوت الزهيد ، لواه القوت من حيث أمه ...)

المستوى التركيبي :

جـــاءت أغلـــب الجمل في هذه الوحدة فعلية ، ولا يخفى ما للجملة الفعلية من ســـمات الحركة و الاضطراب ، عكس الجمل الاسمية، والتي طغت على تراكيب الوحدة الأولـــى ، ولعل سبب ذلك هو أن الشاعر في الوحدة الأولى كان مستقرا على فض النزاع بتصفية الآخر، وكان واثقا من انتصاره لأن العدو محدد ، لذلك نجد في تلك الوحدة نوعا من الثبات والاستقرار، أما في هذه الوحدة فالعدو غير واضح ومن ثم فالنصر غير مؤكد مما جعل حالة الاضطراب تسيطر على النص من خلال سيطرت الجمل الفعلية .

إن هــذه الوحدة (وحدة التشاكل) أكثر حركية وديناميكية من غيرها ، وكل الأفعال الواردة فيها تنتمي إلى حقل الذئب ، ما عدا الفعل < أغدو > الذي ينتمي إلى حقل الذات ، أو الأنا (الشاعر).

يــنطرح ســياق الذئــب في هذه الأبيات في سياق التشبيه بالأداة (كما) وإن اختياره كمطــابق للذات عوض الناقة ، أو الحمار الوحشي ، أو البقرة الوحشية لم يكن عبثا ، بل كان تحديا واضحا للموروث الثقافي المعتاد على جعل الحيوانات المذكورة مطابقة للذات ، وهو انعكاس أيضا لظاهرة التباين التي اعتمدها الشاعر مع الواقع المعيش آنذاك ، والواقع الفني كذلك .

ومــا يثبــت أن الذئــب يتشــاكل تشاكلا تاما مع الأنا (الشاعر) كثير من الدلالات والإيحاءات الموجودة في ثنايا النص منها :

1- الفعل (غدا) فغدو الأنا على القوت الزهيد ، كغدو الآخر (الذئب) صباحا يجوب الفلــوات والمفــاوز بحــثا عن لقمة العيش مسوقا إلى ذلك بغريزة الجوع وحب البقاء، والفعل (غدا) مرتبط دلاليا بالصبح .

2- الفعل (يعارض) الذي يوضح فكرة التشاكل وفي هذا الشأن يقول يوسف اليوسف: <<أمــا معارضته للريح فقد تلمع إلى معارضة الشنفرى للواقع ، وإلى إحساسه بمصــادمة الأشــياء>> (25) فالشــنفرى في هذا النص كالذئب تماما في غزوه وسطوه والفتك بفريسته بكل قوة وسرعة.

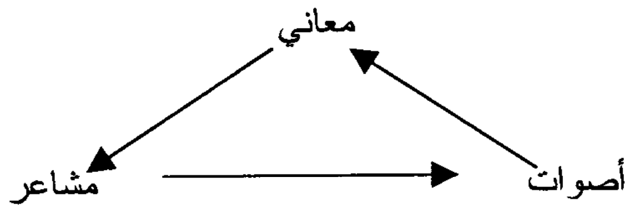
3- ظهــور كــل منهما ليلا ، وبخاصة في الثلث الأخير منه ؛ وقد ذكر هذا الوقت الذي يظهر فيه الذئب في قول الشريف الرضي :

وعاري الشوى(26) والمنكبين من الطوى أتــيــح لـــــه بالليل عــادي الأشاجع

أغيــبــر مقطـــــوع من الليـــل ثوبـــه أنيــــس بأطــراف البلاد البــلاقـــــع

ألـــمّ وقــد كــاد الظــلام تقضــيــا يبشــر فـــــرّاط النجــوم الطوالــع(27)

المســتوى الصوتي والمرفولوجي: لا يمكن أن نتذوق الهندسة الإيقاعية الحقة لهذه الوحدة إلا إذا حصلنا على تلاؤم بين المكونات الثلاثة (أصوات معاني مشاعر)



وإذا اعتمدنا على هذه الترسيمة التي تشكل نوعا ما دورة مقفلة ، نستطيع القول : إن الأصوات في نظام اللغة الفنولوجي لا قيمة لها ، بينما هي تثير بعض مشاعر القارئ أو المستمع في فعل كلام محدد ، مكتوب أو شفهي ، بالاتفاق مع المعنى . ومن أمثلة هذه الألفاظ ذات الخصائص التشاكلية في اللامية : طاويا، هافيا / مهلهلة ، تتقلقل ، حثحث، تتصلصل، تتغلغل / غطش، غبش / ثكَّل، بسّل/مرمِل، مجمِل مجفِل، محوِل..

التشاكل في المستوى التركيبي:

حين نتأمل تراكيب البنية في نص اللامية، وفي وحدة الذئب على الأخص ، نلاحظ انفصالا بين المسند و علائقه ، وأن هناك بونا شاسعا يفصل بينهما ، وذلك بإيلاج فاصل ما (لفظة أو مجموعة ألفاظ) بينهما ، نحو :

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا أزل تـهـاده التـنـائـف أطحـل

إذ نجد فاصلا حاجزا بين الموصوف (أزل) وبين صفته (أطحل) ، وكذلك في الفاصل الذي يحجز بين الفاعل وفعله في هذا الشطر :

ــــــــــــــــ قـــداح بكفـــي ياســـــر تتـــقلقل.

فقد أقام عبر الفاصل ، صورة كاملة ، إذ نحن نتخيل أيدي مقامر مملوءة سهاما ، ثم يأتي الفعل وكأنه خبر يضيف شيئا جديدا إلى السهام (أو يصفها) و بالتالي إلى الذئاب التي هي مشبه السهام.

وكذلك كيف جاءت اللفظة الأخيرة في الشطر الثاني من هذا البيت خبرا للفظة الأخيرة من شطره الأول:

وفاء وفاءت بادرات ، وكلـها على نكظ مما يكاتـم مجمـل

نلاحظ هذا التشاكل التركيبي بين المبتدأ الذي وقع في نهاية الشطر الأول من البيت ، وخبره الذي وقع في الشطر التالي من البيت .

وفي قوله :

وأصبح عني بالغميصاء جالسا فريقان : مسؤول وآخر يسأل

نلاحظ إلى أين أخر اسم (أصبح)، ونلاحظ كيف قدم الجار والمجرور (عني) على الفعل المتعلقين به، (يسأل)، وكم هو كبير الفاصل الذي يباعد بينهما .

وقد يظهر التشاكل التركيبي في هذا التنويع الصياغي ، نحو : (فقلنا أذئب عس، أم عس فرعل؟)، حيث يقدم الفاعل المنطقي على الفعل ، ثم الفعل على الفاعل ، وكذلك هذا الشطر:

(قطاة ريع ، ام ريع اجدل).

كذلك نلاحظ الفاصل الذي يحجز بين المبتدأ والخبر المقدم مع تلاحمه مع كل منهما ، في هذا الشطر : (بعيد بمس الدهن والفلي عهده) .

كما نجسد نوعا آخر من التشاكل في الجمل المعطوفة في هذه الأبيات :

فضج وضجت بالبراح كأنها وأياه ، نوح فوق علياء ثكل:

وأغضى وأغضت، واتسى واتست به مراميل عزّاها، وعزّته مرمل

شكا وشكت ، ثم ارعوى بعد وارعوت ....

وفاء وفاءت،.........................

إن لفظة (ضج) التي تتصدر البيت ، هي إفصاح من الشاعر عن حالة الانفجار ، وأن لفظة (ثكل) التي يختتم بها البيت تزيدنا إحساسا بالمأساة ، وتكتمل المأساوية بلفظة (نوح) الواقعة في ثناياه ، والتي تكمل الحالة التراجيدية التي تسيطر على جو النص. ويظهر في هذا التركيب العدد ثلاثة في توزيع هذه الألفاظ الثلاثة على هذا النحو الهندسي (استهلال – قلب – ختام) ليضفي بفنيته المتآلفة، وثلاثية أبعاده ، طابع الحزن العميق على الصورة التي يحملها البيت ، ثم تأتي ألفاظ البيت الثاني بتواتراتها الثنائية ، لتعبر أدق تعبير عن النزعة الامتثالية : << فأغضى وأغضت >> ، بعدما <<

شكا وشكت >> ثم ما لبث أن << أرعوى وأرعوت >>، إنه الانفراج من خلال النكوص وفي كل هذا نلمس أثر العامل النفساني على اللغة وتناسجها .

وإذا تأملـــنا قوافــي اللامية بصفة عامة ، فإننا سنكتشف بسهولة نجاح الروي وألفاظـــه في تحقيق التعبيرية المنوطة به ، إذ جاءت أوزان ألفاظ القافية في هذه القصيدة على هذا النحو :

الـــــــوزن	عـــــدد الألفـــــاظ
فعل	20 عشرون لفظة
مُتَفَعِلُ	08 ثمانية ألفاظ
فُعَّل، يتَفَعَلُ، مفعل ، مفعلل	40 لفظة

هذه الأوزان كلها تشديدية ذات إيقاع ثقيل ، أما الوزان الخفيفة الرقيقة ، من مثل < يفعل> فهي على كثرتها لا تشكل الوزن الأكثر سوادا . لأنها لا تنظم ما ينوف عن اثنين وعشرين لفظة من ألفاظ قافية اللامية ، أي ثلث ألفاظها فحسب.

إن الوزن < أفعل > الذي يبدو رقيقا في الظاهر، هو في جوهره نصل حاد لما فيه من قدرة على الحسم ، كونه يفصل في المفاضلة بين شيئين ، ولذا كان هذا الوزن هو اداة تفضيل في قواعد اللغة العربية ، إن << الوزن < أفعل > يختزن الانحياز والمفاضلة (معا) صراحة لا مباطنة >> (28) ، فحين يريد الشاعر أن يؤكد ذاته فإنه غالبا ما يلجأ إلى قافية ذات صوت حسمي الطابع ، أو تشديدي الإيقاع ليؤكد ذاته ، نحو :

إذا الأمعز الصوان لاقى مناسمي تطايـــــر منه قـــــادح ومفـــلل.

إن القيمة الحسمية للفظة < الأمعز > والتقاء حرفي (ع) و(ز) فيها تؤكد ذلك، أما لفظة (الصوان) فإنها ذات قيمة صوتية كثيفة تعبر عن صلابة هذا النوع من الحجارة ، ثم تأتى كلمة (لاقى) الطويلة المدة ، ويأتي طولها من حرف الألف الزائدة فيها، وأخيرا تأتي كلمة (مناسمي) بدلا من <أرجلي > ، أو < أقدامي > ، لما توحي به من ثقل ، عبر صورتها، إن لم يكن غير قيمتها الصوتية ، أما لفظة < تطاير > فهي ليست أثقل من لفظة

< طار > فحسب ، بل هي أوسع من حيث المعنى أيضا ، وتحمل كلمة < قادح > طاقة صوتية هائلة من خلال بدئها بوقع ثقيل ، وانتهائها بصوت يخرج من قلب الحنجرة ، وفي نهاية المطاف تفضي هذه التراكمات إلى الانفجار الصوتي حين تقدم كلمة <مفلل> التي تعني < المهشم > أو < المكسر > والتي تحمل عنفا مصدره الشدة وتجاور اللامين ، الأمر الذي يعني أن اللام تتردد **ثلاث** مرات متلاحقة ، إنه لا يؤكد ذاته بالمعنى فحسب بل باللجوء إلى الإيقاعات والقيم الصوتية التوكيدية أيضا . إن الإيقاع يتكامل مع المفردات والقافية والصورة المضمونية في تأدية المعنى ، ويمكنا أن نجد الحالة نفسها في البيت التالي :

وأستفّ ترب الأرض كي لا يرى له   عليّ من الطّول امرؤ متطوّل

نجـد فـي هذا البيت كثرة الشدات والسكونات العميقة ، وقد جاءت القافية في النهاية لتكـثف وتلـم (معا) القيم الصوتية للبيت كله . فإذا كانت قيمتا التوكيد الصوتيتين الأكثر بـروزا همـا السـكونات والشدّات الكثيرة ، فإن لفظة القافية تجمع هاتين القيمتين بشكل عنـيف الوقـع ، ولعل مما هو شديد البروز أن الشاعر قد بدأ البيت بلفظة عنيفة وختمه بلفظة عنيفة أيضا ، فإن هذا التشاكل يمثل حفرة تقع بين حافتين تقعان على سوية واحدة.

ولنأخذ مثالا آخر من صور التشاكل الصوتي في هذا البيت :

مهلهلة ، شيب الوجوه ، كأنها   قداح ، بكفـي ياسـر تتقـلقـل

إن لفظـة القافـية هنا (تتقلقل) ارتداد على اللفظة الأولى للبيت ، إذ أن (مهلهلة) من <هـل هل>وكذلك (تتقلقل) من <قل قل>، وأن ما هو مهلهل لا بد له من أن يتقلقل ، أو هـو علـى الأقـل يحمل قابلية التقلقل ، نظرا لرقته ووهنه ، لقد صور الشاعر النحول والهـزال بهاتيـن اللفظتيـن تصـويرا يستهدف التأثير على مشاعر المتلقي ، واستمالته واسـتدرار عطفـه علـى (الذئاب) . وهكذا جاءت لفظة (تتقلقل) لتغني المعنى وتعمقه ، ولترتبط في الوقت نفسه بالمضمون العام ارتباطا وثيقا .

الإيقاع:

إن القانون الموسيقي أو الإيقاعي المتحكم باللامية هو هذا : بحيث إذا كان الشطر أوالبيــت يشــكل صـــورة موحدة ليست منقسمة إلى ذرات فإن الإيقاع يأتي بدوره وحدة صوتية متشاكلة أما حين تنقسم الصورة إلى لحظات متباينة أو متنامة ، فإن الإيقاع ينقسم بــدوره إلىاللحظـــات نفســها ، بحيث يطابق الصورة بدقة ، وهذا يعني مرونة الإيقاع وفوريته ، وتأهبه للحركة ، وهذه هي الخصيصة الموسيقية الأولى لكل شعر عظيم ومثال ذلك هذا البيت :

فأغضـــى وأغضت، واتسى واتست به مرامـــيل عـــزاها ، وعزته مرمل .

إن الموقـــف هـــنا سلسلة من الأفعال المتواترة ، ولذلك جاءت موسيقاها متواترة هي الأخرى ، أما من حيث تشاكل الموسيقى والشعور فإن الانسيابية الإيقاعية التي يتمتع بها البيـــت هي برهان واضح على حالة التكامل بين العاطفة والإيقاع ، أو على انبثاق الإيقاع عن مشاعر الشنفرى ؛ إن انفعالاته المتنقلة من حالة حزن إلى حالة حزن أعمق قد أملت انتقالية مماثلة في موسيقى هذا البيت :

وفـــاء وفـــاءت بـــادرات ، وكـــلـــها عـــلى نـــكظ، مـــمـــا يكاتم ، مجمل.

ففـــي حين يبدأ البيت بالإحباط ، فإنه ينتصف بترسيخ حسن <النكظ>.<الجوع>، ثم ما يلبـــث أن ينـــتقل إلى تعميق الشعور الشجي بالتجمل على ما يكتمه من إحباط . ولما كان المعـــنى يمـــثل سلسلة انتقالات شعورية فقد جاء الإيقاع ليمثل سلسلة انتقالات موسيقية ، فضـــلا عـــن أن مدة كل حركة أو كل وحدة إيقاعية تتشاكل مع مدة انشغال الذهن بالتقاط المعنى أو الصورة التي تحملها كل نقلة .

تشاكل الافتتاح والاختتام :

تقوم خاتمة اللامية على التفاصل الذي ساد كل نص اللامية

ويركـــدن بـــالآصال حـــولي كـــأنـــني مـــن العصـــم أدفى ينتحي الكيح أعقل.

لقد فصلت عبارة <بالآصال> بين ما قبلها و ما بعدها ، كما فصلت عبارة <من العصم> بين <كأنني> وبين خبرها. وكذلك جاءت جملة <ينتحي الكيح> حاجزا بين أدفى وصفتها.

ومع ذلك فإن هذا التفاصل متقن التلاحم في الوقت نفسه، وذلك بسبب من ترابط كل عبارة فصلية مع ما قبلها وما بعدها .

وسنقف هنا في الخاتمة عند فحوى بعض التشاكلات منها تشاكل الأراوي مع العذارى

إن تشبيه العذارى بالأراوي أمر جمالي ، أما أن تشبه الأراوي بالعذارى فهذه حاجة إلى العذارى قطعا ، لأن اللاشعور لدى المتكلم قد قام باستدعاء حاجته ، وذلك بقوة ضغط الدفع النفسي ، وبهذا ألمع الشاعر إلى حالة القهر الجنسي التي يعاني منها .

نحن هنا أمام ما يصطلح على تسميته في علم النفس باختبار إدراك الموضوع بالترابط (T.A.T). فلئن سألت امرءا: بأي شيء تشبه القمر ؟ وأجاب: بالرغيف ، فاعلم أنه جائع، أو هو يخشى الجوع، أو عاش الجوع أياما طويلة فيما مضى من خبراته. وإذا أجاب بدينار ذهبي، فاعلم أنه بحاجة إلى المال، أو أن حب المال قد سيطر عليه. وحين شبه الشاعر الأراوي بالنساء إنما دلل على حاجته إلى المرأة.

ولكن هذه ليست المسألة ذات الشأن الأكبر في هذين البيتين الختامين ، إذ الأهم من ذلك هو مسألة انتمائه إلى مجتمع حيواني يضاف إلى < الأهلين > الذين قدمهم فيما سبق. فنلاحظ أن الشطر الثاني من البيت الختامي في اللامية هو تعزيز للشطر الثاني من بيت الافتتاح ، أو استجابة له ، فهؤلاء هم القوم الذين هو إليهم < أميل > فقد بدأ باللاإنتماء إلى المجتمع ، مرورا بالانتماء الجزئي إلى عالم الحيوانات آكلات اللحوم (الذئب ، النمر، الضبع) ليستقر في النهاية في مجتمع حيواني آخر يختلف عن الأول ، هو مجتمع آكلات العشب. وإذا كان الشاعرلم يستقر في مجتمع آكلات اللحوم فلأنه يرفض الاستقرار في الدمار خصوصا إذا علمنا أن هذه الحيوانات رمزا للدمار، عكس الحيوانات آكلات العشب التي هي رمزا للحياة ، ومن ثم فإن الشاعر يفضل الحياة من خلال مجتمع الأراوي . وهنا نجد تشاكلا تاما بين الشاعر والأراوي فقد ألفها و ألفته <<حبل أصبح عضوا في المجتمع الحيواني>> (29) ، وقد سمى الشاعر مجتمع آكلات اللحوم ب(الرهط) ولا يخفى علينا ما لهذه اللفظة من ارتباط بالدمار والفساد، ولقد جاء في القرآن الكريم : ﴿وكان في المدينة تسعة رهط يفسدون في الأرض ولا يصلحون﴾ (30) في حين وجد انسجاما تاما مع الحيوانات آكلات العشب.

الهوامش:

1)- دراسات سيميولوجية كلينكسيك 1972. ومجموعة مطبوعة بعد وفاة مؤلفها. من تقديم غاليمار 1944م

2)- مصطفى ناصف، اللغة والتفكير والتواصل، عالم المعرفة/ المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 1995 ص77

GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire- (3 raisonné de la théorie du langage,*Paris, Hachette Université, 1979, cf. article Isotopi

4)- عبد المالك مرتاض .نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن .دار هومة .الجزائر (د ت) ص158.

5) ينظر: عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب بيروت ط 1/ 1994، ص 33.

6) العلامة عمر بن مسعود بن ساعد المنذري: (كشف الأسرار المحنية في علم الاجرام السماوية والرقوم الحرفية) مخطوط والنص مختار من المخطوط نشر بمجلة (نزوى) العدد الأول 1994، ص 150.

7)- منها مقاربات الدكتور عبد المالك مرتاض .

8)- ثلاثة :فاعل <كفاني> في البيت السابق.- يقول في البيت : إن ثلاثة أشياء تغنيني عن فقد من لم يكافئني بخير ، وليس في صحبتهم نفع وماتهى . والثلاثة هي : فؤاد مشيع ؛ شجاع مقدام . وأبيض إصليت : سيف صقيل أو مجرد . وصفراء عيطل : قوس صفراء طويلة العنق متينة .

9)- السيد : الذئب. العملس : القوي علىالسير . أرقط زهلول : نمر أملس. عرفاء : طوياة العرف ، وهو شعر العنق . جيأل : من أسماء الضبع معرفة بدون الألف واللام،وهي صفة في تلأصل فخرجت مخرج الاسماء . – المعنى : أني أفضل عشرة السباع على عشرتكم .

10)- جوزيف ميشال شريم . دليل الدراسات الأسلوبية . ص 40.

11)- م. ن ص 40

12)- تبتئس : تلقى بؤسا من فراقه . القسطل : الغبار . أم قسطل : الحرب . –ما في <لما> اسم نكرة ، واللام لام الجواب .– إن حزنت الحرب لمفارقة الشنفرى لها الآن ، فطالما اغتبطت وسرت به .

13)- المطي : ج.مطية : كل ما يمتطى أي يركب من الدواب . – أقيموا...: كناية عن التهيؤ للسفر . أميل : اسم تفضيل من مال .– يخاطب الشنفرى قومه فيدفعهم إلى السفر والابتعاد عنه . أما هو فيطلب صحبة غيرهم .

14)- النحس : ضد السعد ، الأمر المظلم ، الريح الباردة ، وهو المراد . الأقطع : ج قطع : نصل قصير عريض السهم . تتبله : ليرمي به.

15)- الغطش : الظلمة . الغبش : المطر الخفيف . السعار : حر يجده الإنسان في جوفه من شدة الجوع . الإرزيز : البرد . الوجر : الخوف . الأفكل : الرعدة .

16)- أيمت نسوانا : تركتهن أيامى ؛ ج . أيم : المرأة لا زوج لها ، الأرماة . الليل أليل ؛ الشديد الظلمة.

17)- الغميصاء :مكان قرب مكة . جالسا : قد يكون قاصدا بلاد الجن وهي نجد .

18)- هرت : نبحت .عس : طاف ودار . الفرعل : ولد الضبع .

19)- النبأة : الصوت . هومت : نامت ، والضمير للكلاب.. ريع : أفزع . الأجدل : الصقر .- لكن الكلاب لو تعو الا بصوت واحد ثم نامت ، فقلنا هذه قطاة افزعت أو صقر خوف . – يصف خفته وسرعته ومهارته في النهب .

20)- الأسآر: ج.0 السؤر: بقية الشراب في قعر الإناء.ليلة القرب : هي التي ترد الطير الماء في صبيحتها .الأحناء ، ج. الحنو : الجانب .تصلصل : صات .-

21)- اسدل الثوب : ارخاه . الفارط : متقدم القوم إلى لماء.

22)- تكبو: تتساقط من الضغف . العقر : مقام الساقي من الحوض.

23)- الوغى: الصوت والجلبة.الحجرة: الجانب.الأضاميم : ج . إضمامة : جماعة القوم ينضم بعضهم إلى بعض في السفر . السفر : المسافرون . النزل : النازلون

24)جوزيف ميشال شريم . دليل الدراسات الأسلوبية . ص 15

25)- يوسف اليوسف .محاضرات في الشعر الجاهلي . ص 227.

26)- الشوى : الأطراف

27)- ديوان الشريف الرضي . شرح يوسف شكري فرحات . دار الجيل بيروت .ط 1. 1975م. ص 600 - 601.

28)- يوسف اليوسف . مقالات في الشعر الجاهلي .ص 265.

29)- م .ن . ص 238

30)- النمل. الآية 48.

الأنساق الدلالية وظاهرة الثنائية والتعدد في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي

د / صالح مفقوده
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة محمد خيضر بسكرة – الجزائر

تلخيص الرواية و ذكر أهم عناصرها

تتكون رواية فوضى الحواس للأديبة الجزائرية أحلام مستغانمي من خمس وسبعين وثلاثمائة صفحة (375) مقسمة إلى الفصول أو الأقسام الآتية: بدأ – دوما – طبعا – حتما – قطعا.

تبدأ الرواية بخطاب مسرود عن شخصين (هي – هو).تتكلم الساردة عن قصة قصيرة كتبتها عن الشخصيتين هي – هو، و تذهب الساردة للموعد الذي يجمع بين الحبيبين بدافع الفضول، وسرعان ما تدخل الساردة مسرح الأحداث،إذ يأخذها سحر وعطر الرجل ذي الكلمات القاطعة، وتصور لنا الساردة لقطات من فيلم حلقة الشعراء الذين اختفوا، الذي تم عرضه في سينما " أولمبيك.."

وتذهب مرة لمقهى الموعد، وهنا تجد رجلا يرتدي الأبيض، يظهر بعض المودة نحوها، ثم يأتي صاحب اللون الأسود و يقترح عليها الذهاب إلى مكان آخر وبعد جلسة حميمة يعودان...

في يوم ما. كانت تبحث عن الرجل، ركبت مع سائق خاص لزوجها العسكري الذي اقتادها إلى جسر في قسنطينة، وهناك تقع جريمة قتل، إذ يقتل عمي أحمد بالرصاص، وتصاب المرأة بالذهول وتتعرض لاستجواب الشرطة بحثا عن القاتل، وتتعرض للوم الزوج، إذ كيف تذهب لمكان عام في سيارة مشبوهة. وترد على الزوج

بأن لديها رغبة لرؤية الجسر في الواقع بعد أن ظلت تراه في اللوحة التي أهداها لها خالد يوم زفافهما.

وتتكلم البطلة عن زوجها العسكري،عن عقمها ورغبة زوجها في الإنجاب، وكذلك هوس امها، كما تشير إلى أنها تتقاسم هذا الزوج مع ضرة أخرى، و تشير إلى أخيها ناصر.

يقرر زوجها إرسالها إلى العاصمة لترتاح بعض الوقت من تلك الصدمة التي سببها قتل السائق، تصحبها عتيقة أخت زوجها، و يكون اتجاهها سيدي فرج، في شقة...

خرجت ذات يوم، تتجول و في محل لبيع الجرائد و بينما كانت تتصفح إحداها جاءها من الخلف صوت، كان صوته.. و بعد حوار سجل لها هاتفه بقلم الرصاص على الجريدة، وضبط لها موعدا في البيت. وتزوره لابسة ملاءة عتيقة شاقة صفوف المتظاهرين الإسلاميين، كان البيت في شارع العربي بن مهيدي وفي البيت يقع أول لقاء، و يقول لها أن معها يكملان قبلة كانا بدأآها في الصفحة 172 من الكتاب السابق (ذاكرة الجسد) و آخذت كتابا من المكتبة لهنري ميشو.

وفي هذه الأثناء يحل العيد، وتجد نفسها مجبرة على الرجوع إلى قسنطينة بيت الزوجية، وتتكلم عن أخيها ناصر، وزوجها، وعن الأم وأمور أخرى. كما تصور ذهابها إلى الحمام رفقة أمها وعودتها واستقالة الرئيس الشاذلي بن جديد، ثم تتكلم عن بوضياف و تاريخه.

و تقنع زوجها بضرورة الذهاب مرة أخرى إلى العاصمة، تقنعه بذلك رغم أنهم في فصل الشتاء، و تزور مرة أخرى عشيقها في البيت السابق، يهديها هذه المرة زجاجة عطر، وتظل تلح في السؤال عن اسمه و يذكر لها أنه خالد بن طوبال وتجد أنه مشلول اليد اليسرى، و بعد لحظات حميمية يكشف لها عن بعض الأمور منها: أنه لم يشاهد الفيلم " الشعراء الذين اختفوا " و أن عبد الحق هو الذي حدثه عنه وعبد الحق هو الذي دله على العطر، والبيت الذي يقيم فيه هو لعبد الحق والأثاث أثاثه وقد انتقل عبد الحق إلى قسنطينة بعد أن وصله تهديد بالقتل.

كما تكلم لها عن العاهة التي أصابت ذراعه الأيسر.فقد كان مصورا صحفيا و أراد التقاط صورة في أحداث أكتوبر 1988، فانطلقت رصاصة اخترقت ذراعه. و بعد عودتها إلى قسنطينة، تذهب للمقهى حاملة كتاب هنري ميشو علها تجعله علامة للتعرف إلى عبد الحق، جلست في المقهى، رأت شخصا يقرأ جريدة عليها صورة كبرى تعرف ملامحها و فوقها كلمتان مكتوبتان بخط أسود كبير Adieu Abdelhak.

أهم العناصر و المحطات في الرواية

I- هي – هو:

- صفاتها، و صفاته
- موعد بين الطرفين

II- الذهاب إلى قاعة سينما أولمبيك (قسنطينة)

- الوصول المتأخر عن عمد للفيلم
- العثور على رجل و امرأة في آخر القاعة
- مشاهدة أجزاء من فيلم " حلقة الشعراء الذين اختفوا "
- التعرف على الرجل ذي عطر مميز، ولغة قاطعة (بطل القصة)

III- الذهاب لمقهى الموعد

- الالتقاء بكاتب يرتدي الأبيض
- الحديث عن النادل
- حضور الشخص الذي يرتدي الأبيض
- الذهاب في نزهة
- الرجوع إلى البيت

IV – موت السائق عمي أحمد

- الخروج في نزهة مع سائق زوجها عمي أحمد
- الذهاب إلى جسر في قسنطينة
- اغتيال السائق هناك (عملية إرهابية)
- تحقيقات الشرطة

V- الذهاب إلى العاصمة (سيدي فرج)

- الانتقال إلى سيدي فرج لتخفيف الصدمة
- اللقاء بالرجل صاحب العطر.
- زيارته في بيته بديدوش مراد.
- وصف مظاهرات الإسلاميين.

VI- العودة إلى قسنطينة

- عيد الأضحى.
- استقالة الرئيس الشاذلي بن جديد.
- الحديث عن بوضياف.

VII- الذهاب ثانية إلى العاصمة

- اللقاء بالرجل العشيق.
- اكتشاف كثير من الأسرار.

VIII- العودة إلى قسنطينة

- متابعة موت بوضياف.
- اختفاء الرجل.
- البحث عن عبد الحق و اكتشاف موته.
- الذهاب إلى المقبرة.

النسق الدال:

النسق الدال هو لعبة نمط من الدلائل أو مجموعة أنماط، بنسق من القواعد تتحكم في تأليفها في اللحظة التي يعد فيها نص سيميوطيقي، و يسمى "روسي لاندي " كل قطاع تواصلي نسق دلائل، فأنساق الدلائل لدى " لاندي " مجموعة مكونة من رسائل تتحقق بين المرسلين و المتلقين، وتحتوي هذه الرسائل في طيها على قواعد استعمالها.(1)

نسق الدلائل إذن هو مجموعة من الدلائل تنسج فيها بينما مجموعة من العلاقات الاختلافية والتعارضية للقيام بتأدية وظائف دلالية متميزة بين مرسل ومتلق، و لتأدية هذا الدور لابد أن تخضع الرسالة لقوانين و قواعد تركيبية تأليفية وفق شروط ثقافية خاصة.(2)

و بالنظر إلى فوضى الحواس للأديبة الجزائرية أحلام مستغانمي نجد أن هذه الرواية- باعتبارها عملا سرديا يتوجه نحو متلقين- هي مجموعة أنساق دلالية تحكمها علاقات معينة بفضل تحفيز تأليفي (3)

و الأنساق الدلالية التي يتكون منها العمل تنقسم إلى أنساق دلالية طبيعية، وانساق دلالية اجتماعية، فالأنساق الطبيعية هي الأنساق الموجودة في الطبيعة كالبحر. الجسر، التمثال...الخ والأنساق الاجتماعية تنقسم إلى أنساق اجتماعية لفظية، وأنساق اجتماعية غير لفظية، و مجموع تلك الأنساق يشكل الرواية.

وهدفنا من خلال هذه الصفحات الكشف عن بعض هذه الأنساق بفك شفراتها، والبحث عن علاقة الدال بالمدلول فيها، كل ذلك في ضوء الممارسة السيميائية التي تهدف إلى الربط الدقيق والعضوي بين البنية الدالة المادية الظاهرة، والصورة الخفية المخبأة في المدلول.(4)

سنقوم في مايلي ببيان بعض الأنساق الاجتماعية من خلال تواصل بعض شخوص الرواية،مركزين على الطرفين المركزيين في الرواية و نعني بهما:هي – هو، والذي يتحول إلى: أنا – أنت، مع الإشارة إلى بعض الأنساق غير الاجتماعية، كتناول دلالة اللون الأسود ونسق الحواس، الأمر الذي قد يسمح لنا بالكشف عن البنى العميقة لهذا النص السردي، انطلاقا، من البنى السطحية، و التعبير في الوقت نفسه عما في أنفسنا كمتلقين للنص، و هي نقطة التقاء السيميائية بنظرية التلقي.

تنطلــق الرواية من إيـــراد قصة صغيـــرة عن رجــل و امرأة كانـــت تجمعهما علاقة، كانت الكاتبة (الساردة) سعيدة لكونها كتبت قصة بطلتها تختلف عنها ككاتبة " و تلك المرأة لا تشبهني، إنها تنطق بعكس ما أقول(5)

لقد أسمت الكاتبة تلك القصة " صاحب المعطف" [6] و في هذه القصة يفترق الاثنان، ولم يكن يعنيها ككاتبة أن يفترقا، ولكن بها فضول نسائي لفهم ذلك الرجل. وذات مطر جاء صوته على الهاتف، سألها إن كان يستطيع أن يراها في الغد، لمشاهدة فيلم، في سينما "أولمبيك" قبل عرض الساعة الرابعة، ثم عدل عن ذلك بقوله:" انتظري عند مدخل الجامعة سأمر وآخذك من هناك عند الساعة الثالثة والنصف،هذا أفضل"[7] هذه هي نهاية القصة التي كتبتها الكاتبة، والتي سعدت بها، ولكنها أي الكاتبة راحت تفتش في الجرائد عن هذه القاعة للعرض، وعن الفيلم الذي يعرض، وقد وجدته فعلا، إنه فيلم" حلقة الشعراء الذين اختفوا[8]

و تجد الكاتبة نفسها راغبة في الذهاب إلى قاعة العرض، وتذهب فعلا وهنا تدخل هي ككاتبة مسرح الأحداث، وندخل قصة أخرى، البطل الأول فيها "هي" أو " أنا " الكاتبة، و بذلك نجد الكاتبة أحلام مستغانمي قد صدرت روايتها بقصة اتخذتها استهلالا لهذه الرواية. وأوهمتنا أن الأمر انتقل من الأدب إلى الحياة، تقول أحلام مستغانمي "ورغم ذلك أمضي دون أن أدري أن الكتابة التي هربت إليها من الحياة تأخذ بي منحى انحرافيا نحوها، و تزج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى قصتي [9] "

هذه الطريقة تسمى الرواية داخل الرواية، وهي الطريقة المتبعة في روايتها السابقة ذاكرة الجسد، والتي بدأتها بقصة " منعطف النسيان " [10] إنها إذن طريقة للبدء أو نوع من الاستهلال الروائي ويمكن اعتباره نوعا من التناص يجعلنا نتوهم الواقعية في النص.

وما قدم في هذه القصة الافتتاحية الاستهلالية هو في الحقيقة جزء من الرواية سنجده مبثوثا في ثناياها، فهو تمهيد لها من جهة، و هـو بمعنى أدق جـزء من نسيجـها، وهو وإن كان لا يسجل حدثا إلا أنه يقدم صورة مشتركة عن طرفي الرواية: هي – هو.

بإمكاننا أن نعتبر المنطق الأول للرواية بمثابة الدال، ومايلي ذلك المدلول و في هذا لإطار سنتناول صفات كل من الدال و المدلول في الرواية، من خلال بعض شخوصها.

ثنائية الدال:هو – هي:

في الجزء الاستهلالي لانجد ذكر الاسم البطلة ولاالبطل،باستثناء:هو – هي. وتركز الكاتبة على الاختلاف بينهما، هو – هي.كائنان ورقيان أو حبريان،أو بمعنى أصح لغويان.

صفاته " هو "

له معرفة بملامسة الأنثى كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه،كان رجلا مأخوذا بالكلمات القاطعة، و المواقف الحاسمة يغشاه غموض الصمت، كان صاحب معطف (11).أما هي فكانت امرأة تجلس على أرجوحة " ربما " تصفه الكاتبة بأنه:

رجل الوقت ليلا

و رجل الوقت سهوا

و رجل الوقت عطرا (12)

و أمام هذه الجمل، تقوم بوصفه، فهو يأتي فـــي ساعة متأخرة من الذكرى يضرم الرغبـــة في ليلهـــا... و يرحل (13).

صفاتها " هي "

كانت هي أنثى التداعيات،" تخلع و ترتدي الكلمات عن ضجر جسدي على عجل"(14) ، وكانت تعتقد أن عليها أن تكون قادرة على التخلي عن أي شيء لتحتفظ بالرجل الذي تحبه،... لقد كانت تحب الصيغ الضبابية والجمل الواعدة ولو كذبا، بينما (هو) رجل اللغة القاطعة (15).

إن الدليل "هو" أو "هي" هما علامة على رؤية للشخص، و هوية الدال هو-أو-هي لا تتمتع بالاستقلال الكامل، ولا التحديد المطلق داخل النص لا يتحدد اسمه، أو يتحدد

بالتعدد،عن طريق تقديم جملة من الشخوص، و كذلك "هي" لا تتضح معالم شخصيتها إلا بمرور أجزاء من الرواية.

ويمكننا وبكثير من التجاوز، تصنيف شخصيـــة "هي" ضمن الشخصيات الواصلة (Personnage embrayeurs) [16] التي تنوب عن المؤلف (الكاتبة) وتجسد أفكارها، ولكن هذا ليس سوى بعد من أبعاد التحليل إذ أن الشخصية الروائية في نهاية المطاف ليست هي المؤلف الواقعي بل هي نتاج لإبداعه.

"إن قضية الشخصية، هي قبل كل شيء قضية محض لسانية فالشخصيات لاوجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات ورقية، ومع ذلك فإن هناك علاقة مابين الشخصية في العمل الروائي، والشخصية في الواقع" [17]

إن شخصية "هو" عبارة عن مورفيم فارغ بدءا، ويمتلىء بالدلالة شيئا فشيئا، كانت في بداية النص السردي بيضاء، ثم أسندت لها جملة من الموصوفات، تجعلنا بإزاء شخصية تتراىء لنا، هكذا فإن الشخصية كمدلول تتحدد من خلال جملة الصفات، و كذلك أيضا التعارضات التي تقيمها الشخصية داخل الملفوظ الروائي الواحد.

لم تشأ الكاتبة أحلام أن توضح بدءا هوية بطلها و لا بطلتها فلم تحدد لهما صفات فزيولوجيةّ، ولا وصفا للملابس، و لم تمنح أيا منهما اسما معينا، بل اكتفت بثنائية هو – هي.

إن الاكتفاء بمنح ضمير للشخصية، من شأنه أن يجعل هاتين الشخصيتين زئبقيتين، لتعويم المدلول بحيث يتنقل إلى صورة أخرى، فلا تبقى الرواية مقيدة بمتابعة شخصية محددة واضحة المعالم، و هذه صفة من صفات الرواية الحديثة التي لم تعد تولي للبطل الوصف الدقيق و التقصي العميق.

ولعل هذا يذكرنا بالروائي التشيكي" فرانزكافكا"1883-1924 الذي أطلق على بطل روايته le château الحرف «K» فالبطل " K" لا يملك شيئا، لاأسرة، ولا وجها[18]، والكاتب نفسه أطلق على بطل رواية أخرى مجرد رقم.[19]

ومثل ذلك ما فعلته أحلام مستغانمي، إذ نجد تسوية أو شبه تسوية بين الشخصية واللغة، ولذلك عدت الشخصية في الرواية الحديثة مجرد كائن من ورق، وأنها وقبل كل شيء مشكلة لسانية، بحيث لا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة.

إن "هو – هي" مجرد حالة لغوية أكثر منها تجسيد لشخصية فكان مناسبا لهذا السبب ولغيره من الأسباب أن تطلق الضمير هو – هي.

و لعل هذا الضمير، كما يذهب إلى ذلك عبد المالك مرتاض أن يكون سيد الضمائرالسردية الثلاثة وأكثرها تداولا بين السراد، و أيسرها استقبالا لدى المتلقين، و أدناها إلى فهم القراء.(20)

إن استخدام " هو – هي " يمكن الكاتبـ(ـة) من التواري خلف الضمير فيمرر ما شاء من أفكار وأيديولوجيات... دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا، فالسارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي... بفضل هذا الهوا العجيب.(21)

وأحلام مستغانمي نفسها تصرح أنها وقد كتبت القصة الاستهلالية للرواية كانت سعيدة، و مرتاحة كمؤلفة كونها لم تتدخل في مجريات القص، تقول:" كتبت أخيرا نصا جميلا، والأجمل أنه خارج ذاتي وأني تصورت فيه كل شيء، وخلقت فيه كل شيء، و قررت ألا أتدخل فيه بشيء، وألا أسرب إليه بعضا من حياتي(22)

و بطبيعة الحال فان هذا الاعتقاد سرعان ما يثبت بطلانه إذ أن الساردة تصير بطلة، ويتحول الضمير من هي إلى أنا إذ تنخرط الساردة في خظم الأحداث من بابها الواسع.

اللون و العطر

اللون الأسود

عكس ما ورد في رواية "ذاكرة الجسد"، فإن الساردة التي كانت ترتدي اللون الأبيض في الرواية المذكورة، ترتدي اللون الأسود في رواية فوضى الحواس تماما مثله هو الذي يرتدي الأسود، ونظارات شمس سوداء، ويلبس معطفا، وتصوره دوما مدخنا للسجائر.

و في لقاء البطلة به، جرى بينهما حديث عن الألوان، و من ضمن ما قاله لها: "أحبك بشعرك الطويل هذا، أتدرين كدت لا أتعرف عليك لو لا ثوبك الأسود" (23)

و عندما سالته إن كان يعرف هذا الثوب أجاب ضاحكا." لا و لكنني اعرف لك طريقة في ارتداء الأسود لكأنه معك خلق للفتنة لا للزهد" (24)

لكن الساردة وصفت الرجل الذي وجدته بالمقهى بأنه يلبس الأبيض وقد علق عليه صديقه بالقول "صديقي فرحه إشاعة، إنه باذخ الحزن لاأكثر، والأبيض عنده لون مطابق للأسود تماما" (25)

إذن الثياب السوداء هي العلامة المميزة له و لها و للون الثياب دلالتها ووظيفتها، فالبطلة وهي تذهب إلى موعدها الغرامي شاقة صفوف المتظاهرين الإسلامين، ارتدت ثوب عتيقة المحتشم، عباءة و شالا يغطي شعرها، ترتدي هذا الثوب، وهي تذهب إلى موعد غرامي، تقول عن نفسها: "ها أنا أعيش بين ثياب امرأتين إحداهما تحترف الإغراء والأخرى التقوى، أذهب لملاقاة ذلك الرجل مرة في ثوب أسود ضيق و مرة في عباءة فضفاضة، لا يبدو منها سوى وجهي تتناوب علي امرأتان كلتاهما أنا "(26)

هذا اللون الأسود يستمر مع الساردة فعند ذهابها إلى المقبرة عقب وفاة عبد الحق كانت ترتدي الأسود الذي مثلما هو لون للحزن هو لون كذلك للإغراء والكاتبة تجمع بين هذه الثنائية، بين الأبيض والأسود، و تذهب للمقبرة بهذا اللون، راغبة في البحث عن ذلك الرجل الذي اتخذته خليلا وذلك الرجل النائم في قبره، تقول: "يسعدني حقا أن ألفت نظره، وأشغله عن موته بمفاجأة حضوري" (27)

العطـــــر

للعطر أهمية كبرى في حياة الإنسان على مر العصور، و كلما تقدمت الإنسانية ازدادت أهمية العطور، فهي دال هام، و لكون أحلام مستغانمي امرأة فهي اكثر اهتماما بهذه القضية، وقد تصورت البطلة بأنها افتتنت بعطر الرجل، فملك عليها حواسها. و في تقسيم "امبرطوإيكو" الأنساق الدلالية إلى ثمانية عشر نسقا يجعل العلامات الشمية تأخذ المرتبة الثانية في التقسيم(28) ، وإذا كانت البطلة تهتم بالعطر فإن الطرف الثاني لا يهمه العطر بقدر ما تهمه رائحة الجسد، فحين تقول له البطلة، "إنني أتصبب عرقا أنا أرتدي

هذه العباءة منذ ساعات" يجيبها على عكس ما تتوقع بقوله: "أحب رائحتك... لقد أحببت دائما لغة جسدك"، ثم يواصل "إن جسدا لا رائحة له هو جسد أخرس" (29).

عندما همت المرأة بالانصراف من قاعة السينما ووقف ذلك الرجل ليلتصق بكرسيه تاركا لها ما يكفي من المسافة ليلامس جسدها جسده من الخلف دون أن يحتك به تماما، التصق بها عطره وأحرق حواسها "حد إيقافي بعد ذلك أشهرًا أمام رجولة لن استدل عليها سوى بعطرها" (30)

هذا العطر نفسه يخترق حواسها و هي في مقهى الموعد، فتتعرف على الرجل من خلال عطره "عطره الذي اخترق حواسي، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما" (31)

أما حين يتظافر العطر مع اللغة نفسها، فإن المرأة لا تجد مقاومة أمام إغراء الرجولة بلغتها القاطعة و عطرها المميز، وأمام ذلك تتوقف قدراتها العقلية كما تقول الكاتبة:"و كأن كل قدراتي العقلية قد تعطلت لتنوب عنها حواسي، فألحق رجلا اختزن جسدي رائحته،.. في لحظة ما كدت أسأله ما اسم عطرك سيدي ثم ترددت" (32)

هذا العطر نفسه ستجده الساردة البطلة يوما ما في الحمام، في إحدى زياراتها الغرامية لذلك الرجل، بشقة في العاصمة، وجدت في حمام الشقة زجاجتي عطر إحداهما مغلوقة، والأخرى قيد الاستعمال تقول:

"تذكرت كل تلك المرات التي كنت سألته فيها ما اسم عطرك يا سيدي، تذكرت أيضا أن قصتي مع هذا الرجل، ولدت بسبب كلمة و عطر، و ربما بسبب هذا العطر وحده الذي لولاه لما استدللت عليه"(33) وأخبرها يومذاك أنه أحضر زجاجة لعبد الحق.

"لقد أحضرت معي هاتين القارورتين من فرنسا، كلما سافرت أحضرت واحدة لي، وأخرى لصديقي عبد الحق، في الحقيقة هو الذي جعلني اكتشفه، إنه لا يستعمل غيره.(34)

ويتضح الأمر في ما بعد أن الذي جلس معها في السينما ليس هذا الرجل، وإنما هو عبد الحق، عبد الحق هو الصاحب الأصلي للعطر وهو المالك الأصلي للعطر، وهو

المالك للشقة، بأثاثها ومكتبها، وهو صاحب كتاب "هنري ميشو" ولكن الأمر اختلط عليها، ووقعت الحواس في فوضى، فصرنا أمام مدلولات مختلفة لدال واحد، هو رجل في الأربعين، صاحب لغة قاطعة وعطر مميز، وأمام امرأة كان عليها أن تحب، فأحبت الرجل الذي قابلها، وعندما اكتشفت الحقيقة وبحثت عن عبد الحق وجدت خبر وفاته على صفحة الجريدة...(35)

إضافة إلى العطر الذي يدخل حاسة الشم، فإن هناك استخداما للحواس الأخرى منها حاسة اللمس، التي نجدها منذ البدء، تتبدى لنا من خلال ملامسة جسدها (هي) تستأذن للانصراف من قاعة السينما و (هو) يلتصق بكرسيه لتمر، يتلامس الجسدان دون ان يحتكا، تصف هذه اللحظة أو فلنقل اللقطة بقولها:

" مسافة لم أعد أدري، أعَبَرْتُهَا في لحظة أم في ساعات، ولكنها المسافة الصغيرة، والكبيرة في آن واحد، تلك التي عندما نقطعها نكون قد تجاوزنا عالم الحلم إلى عالم الحقيقة" (36)

اللمس إذن واحد من العوامل الهامة التي تجمع بين الاثنين، وتخصص الكاتبة للذراع الوحيدة التي يستعملها البطل دورا هاما يتمثل في جعل هذه الذراع هي وسيلة اللمس."أتذكر أنني لم أره يوما يستعمل إلا يده اليمنى" (37)

وتستخدم الكاتبة ما يدعى باختلاط الحواس فتستخدم اللمس حتى للصوت "كان صوته ملامسا لمسمعي، ماكدت التفت خلفي حتى وجدتني على حافة جسده بيننا مسافة أنفاس و قبلة، و لكنه لم يقبلني، امتدت يده اليمنى نحو شعري تلامسه، مرورا بعنقي ببطء وعبث مثير ثم انزلقت نحو أذني تخلع عنها الواحدة بعد الأخرى قرطهما"(38)

تعــدد المدلولات

المدلول الأول:

تنتقل الرواية من دائرة أولى إلى دائرة ثانية، من الدائرة الفنية الصرف إلى الدائرة الفنية الثانية، التي توهمنا الكاتبة فيها بأنها عالم واقعي، فننتقل من حكاية صغرى إلى حكاية أكبر، و هذا ما يسمى "الحكي داخل الحكي" محملين بجملة من الصفات المكونة للدال لننتقل إلى المدلول.

الدال الذي تحدثت عنه الرواية بدءا هو ذلك الرجل و تلك المرأة والمدلول هو التجسيد للصفات الخاصة به و بها.

ذهبت الكاتبة تبحث عن البطل في قاعة السينما، عن صاحب المعطف وهناك وجدت رجلا وامرأة قالت "هذا الرجل يبدو لي من الخلف يقارب الأربعين بشعر مرتب، وهيئة محترمة"[39] من الأرجح أنه هو.. إنه يرتدي معطفا " [40]

لكن الرجل يخلع عن نفسه المعطف ليغطي به ركبتي المرأة، وتثور، هذه المرأة الزائرة للسينما أو فلنقل الساردة على مثل هذا التصرف، و تقول:عن هذا الرجل " إنه في النهاية ينتمي إلى السلالة الأسوأ من الرجال، تلك التي تخفي خلف رصانتها ووقارها كل عقد العالم، و قذاراته"[41]

المدلول الثاني:

يجلس رجل بجانب الساردة في صالة السينما، يضايقها في البدء وجوده ولكنه سرعان ما يأخذ منها كل أحاسيسها، بينما كانت تتلهى بمن أمامها. بذلك الرجل الجالس إلى جوار المرأة،... وإذا بشيء يسقط منها، كان قرطها فأشعل الرجل المجاور لها ولاعته، وانحنى ليضيء المكان الأمر الذي أثار انتباهها وعندما رفعت عينيها عن الأرض متسلقة بنظرات بطيئة صدره كانت عيناه مفاجأة لها، و لما قالت له: اعتذر لقد أزعجتك، قال وهو يعيد الولاعة إلى جيبه: "قطعا"[42] هذه الكلمة فعلت فعلها في نفس الساردة، تقول: "كلمته فريدة شدتني وسمرتني في مكاني، فقد لفظها، وكأنه يلفظ كلمة السر التي لا يعرفها سوانا" [43]

وهنا ينتقل ويتحول المدلول إلى الرجل الثاني، يحدث نوع من العدول أو التصحيح، لم يعد المدلول الأول هو المناسب صار المدلول رقم 02 هو الأصح تقول الكاتبة: "و هذا الرجل الذي انتقل في كلمة واحدة من خانة الغرباء إلى الرجل المشتهى كيف تمكن من التنقل في سلم الرتب بهذه السهولة؟ ترى تواطأت معه اللغة أم العتمة؟ أم هذا المكان المتلبس بين الوهم و الحقيقة، بين النهار و الليل بين الحلم و الواقع، بين الأدب و الحياة " [44]

المدلول الثالث:

تذهب البطلة إلى مقهى الموعد، تجلس، ترى في الزاوية اليمنى رجلا بقميص أبيض دون ربطة عنق، منهمك في الكتابة، أمامه ورق وجرائد، وكثير من أعقاب السجائر، و قد ابتسم مرة لها، كان على قدر من الوسامة، تقول: "إحساس ما كان يقول لي، إنني في زمن ما، أحببت رجلا يشبهه أو أنه يشبه تماما رجلا سأحبه يوما" (45)

أثناء ذلك حضر رجل مميز المظهر، يرتدي قميصا أسود، و نظارات شمس سوداء، في العقد الرابع من عمره ، له خطى واثقة وأناقة رجولة في غنى عن أي جهد ، هذا الرجل سلمها السكر الذي أغفل النادل إحضاره فانتقل عطر هذا الرجل إليها: " اخترق حواسي، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما عندما اقترب ذلك الرجل ممسكا ولاعته "وعندما قالت له هذه المرة: آسفة لقد أزعجتك، جاء رده مذهلا في تطابقه "قطعا" (46)

هذا الرجل، ستكون له معها لقاءات و مواعيد، وتكتشف في النهاية أو يكاد القارئ يكتشف انه ليس هو الذي كان بجانبها في قاعة السينما، وليس هو صاحب البيت في العاصمة، ولا صاحب العطر إنما ذلك الرجل، هو الشخص رقم 02 أو ما اعتبرناه المدلول 02

حين تعود إلى قسنطينة للمرة الأخيرة في الرواية تقرر البحث عن عبد الحق، ذلك الرجل الذي شاهدته يوما ما. بمقهى "الموعد" يرتدي الأبيض، حملت الكتاب "هنري ميشو" واتجهت إلى المقهى، وبعد أن همت بالانصراف، اتقاء للشبهات، وخوفا من فتى يدس رأسه في صحيفة ولكن التفاتة منها لتلك الصحيفة جعلها تتسمر مكانها، لقد رأت كلمتين بالفرنسية تخبران عن وفاة عبد الحق Adieu Abdelhak وتعلق على ذلك بالقول "من بين كل الميتات، جاء اغتيال عبد الحق الأكثر صدمة لي"(47)

التقاطبات الثنائية و العنصر الثالث

من الخصائص الأساسية التي تقوم عليها رواية "فوضى الحواس" الثنائية سواء أكانت ثنائية متآلفة أو متضادة، و تتجلى هذه الثنائية عبر مستويات مختلفة سواء من حيث اللغة. أو العناصر الروائية. وتبدو الثنائية أو التثنية صيغة أساسية لتكوين المفهوم عند

الإنسان وهذا ما يدعوه غريماس بالبنية الأولية للتعبير بالعلامة التي تقوم على إدراك التضاد،و هو ما تنهض عليه السيمانطيقية.

وتتجلى الثنائية في أشكال وصور عديدة منها رد الكلام على بعضه كقول الكاتبة تصف الأخ ناصر "كان الطفل المدلل لذاكرة الوطن، و لكن ليس بالضرورة طفل الوطن المدلل" (48) وفي الحديث دائما عن ناصر وعلاقتها به تقول:"كأنه أبي هو الذي كان دائما ابني" (49) وبالطريقة نفسها تتكلم عن الأم.

غير أننا و نحن بصدد دراسة الرواية المذكورة، نجد إضافة إلى تواجد القطبين المتضادين أو الثنائية عنصرا ثالثا يعزز وجود الطرفين، وتنتشر هذه الخاصية أو الظاهرة عبر ثنايا العمل الروائي مشكلة ظاهرة تسمح بكشف بنية العمل، ومن أمثلة هذه الثلاثية مايلي: تقوم الرواية على قصة قصيرة استهلالية، ثم يتحول الأمر إلى رواية فيما أسميناه سابقا بالحكاية داخل الحكاية، هذه ثنائية، ولكن الكاتبة تعزز هذه الثنائية بعنصر ثالث هو الفيلم الذي يناظر الحكاية الاستهلالية فيشكل بدوره حكاية أخرى. تحكي قصة الفيلم الأمريكي الأصل (المترجم) "حلقة الشعراء الذين اختفوا" تحكى قصة أستاذ يلقي درسا في كيفية فهم الشعر حسبما جاء في مقدمة الكتاب المعتمد في التدريس،و يثبت الأستاذ لطلبته أن هذه المقاييس غير صالحة لقياس جودة الشعر،ويطلب منهم تمزيق هذه المقدمة، ويدعوهم إلى جملة من الأمور أهمها

- الجرأة على رفض ما يعتقدون أنه خاطئ
- الطريقة الصحيحة لفهم العالم تكمن في التمرد على موقعنا الصغير فيه.
- ضرورة الإقبال على الحياة، وامتصاص رحيقها قبل أن تذهب بالعمر يد القدر.

وقد أدى الأمر إلى انتحار شاب، قرر أن يخوض تجربة مسرحية ضد مشيئة أبيه، الذي أراده أن يصير طبيبا، وفي الليلة التي تقدم فيها الشاب لعرض قطعة مسرحية استهوت القاعة، حضر الأب وأهان الابن وأرجعه عنوة إلى البيت، وكان ذلك سببا في انتحار الشاب، وتم تحميل المسؤولية للأستاذ الذي تقرر طرده.(50)

تعرض الساردة أجزاء من قصة الفيلم، و لقطات منه بصورة متقطعة، تتداخل مع سيرورة الرواية، و تغادر القاعة قبل نهاية الفيلم.

إن قصة الفيلم هي بعد من أبعاد الرواية، و صورة تنسجم مع ما ورد فيها وحتى البطل (الأستاذ) في الفيلم يشبه البطل المخاطب في الرواية، فهو قد"تجاوز الأربعين ببعض الخيبات" وإذن فنحن أمام ثلاثية: أقصوصة أو قصة استهلالية- الرواية - الفيلم.

هي - هي ــــــــــــــــ هو.

وعلى مستوى الشخوص فإن الرواية تقوم بدءا على ثنائية:هو - هي.لكن ما إن نتجاوز المدخل الاستهلالي حتى نجد العنصر الثالث يتشكل كمايلي هي - هي ــــــــــــــــ هو.

حين تذهب إلى السينما تجد في القاعة فضلا عن الحضور رجلا و امرأة تجلس خلفهما فنكون إزاء ثلاثية هي + هي (المرأة الأخرى) + هو.

هي ـــ هو ــــــــــــــــ هو

هذه ثلاثية تتحول بجلوس ذلك الرجل بجانب البطلة إلى ثنائية هي ـــ هو. لكن "هو" هذا يأخذ شكلين ممثلين في الرجل الذي يلبس الأسود وصديقه الذي يلبس الأبيض فنكون إزاء ثلاثية أخرى

هي ــــــــــــــــ هو - هو

ومثل ذلك عندما ذهبت إلى مقهى الموعد، حيث تقول: "وجدت شابا وفتاة، مأخوذين بنقاش حول أمر ما، ورجلا بقميص أبيض[51]، فهذه ثنائية تعزز بطرف ثالث. حين تجلس تترك مسافة ثلاث طاولات تقول:

"جلست في الزاوية المقابلة له، محافظة على مسافة ثلاث طاولات تحسبا للخطأ"[52] هذا الرقم نفسه يتكرر في الحمام التركي الذي تذهب إليه الساردة بمعية أمها تقول: "تصر أمي على القاعة الثالثة، الأشد حرارة، ولا أجادلها" كما تصف الكاتبة دخول ثلاث نساء مميزات "افهم من مسبات أمي ونعوتها لهن، أنهن مومسات، مومسات؟"[53] وتضيف: "تنقسم تلقائيا قاعة الحمام إلى شطرين النساء "الشريفات" من جهة و النساء "المشبوهات" في الطرف الآخر، هذه ثنائية أما الثلاثية فتظهر بقولها: "وجدت لذة في وجودي الشاذ بين الطرفين"[54]

و غني عن البيان أن هذه الأمور لا يمكن أن تكون محظ صدفة فهي تلوين للرواية بإدخال هذا العنصر الثالث. وحتى عندما يودعها صاحب البنطلون الأبيض، وتذهب مع الذي يرتدي الأسود يكون سائق سيارة الأجرة ثالثهما إذ تركب في الخلف بينما يركب الرجل بجانب السائق. وعندما يذهب السائق إلى حال سبيله يكون الثالث هو النادل بل حتى في وجودهما وحدهما تقول الكاتبة:

" شعرت أنه يواصل الحديث إلى امرأة غيري ربما تلك المرأة التي لم يكن يقول لها شيئا عدا صمته، و ربما امرأة أخرى غيرها"[55]

وبالنسبة لأسرة البطلة فإننا نجد هذه الثلاثية.

1 الزوجة (هي) + الزوج العسكري + العشيق

2 الزوجة (هي) + الزوج العسكري + الأخ ناصر

وإذا كانت الثنائية الأولى تنتهك بعنصر غير شرعي فإن الثانية تطبعها الشرعية و كلما تأملنا الرواية نجد أننا بإزاء ثلاثية من مثل:

هي ـــــ الضرة ـــــ الزوج

هي ـــــ الأم ـــــ ناصر

هي ـــــ فريدة ـــــ السائق...الخ

لن تقبل الساردة إلا بوجود العنصر الثالث الذي يكسر الازدواجية ففي لحظة حميمية مع الرجل المشتهي تستعير الساردة البحر، لتعبر به عن الرجل قائلة: "كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في طريقه.يضع أعلام رجولته مع كل مكان يمر به [56] و الأمر نفسه حين تتحدث عن نفسها، وعن أمها فتجعل من الوطن ثالثا لهما" وها هو ذا يواصل المشي على جسدي و جسدها، على أحلامي وأحلامها، فقط بحذاء مختلف إذ لبس معي جزمة عسكرية ومعها حذاء التاريخ الأنيق"[57]

وبطبيعة الحال فهي تشير إلى زوجها العسكري، وأبيها المجاهد الطاهر عبد المولى الموصوف بجلاء في الرواية الأولى "ذاكرة الجسد" وعن الصور التي تخبئها الساردة: تذكر صورتين: صورة الأب وصورة جمال عبد الناصر وتدعم الصورتين بصورة ثالثة للصحفي المتوفي عبد الحق

"كانت يدي تفك إطار صورة، وتضع خلفها بطريقة مستترة صورة أخرى "وتضيف" و بإمكاني الآن أن أقول و أنا أرى صورة أبي على مقربة مني أن رجلا قد يخفي رجلا ثانيا وربما أيضا رجلا ثالثا... وأني وحدي أعرف ذلك"(58)

إن استخدام الثنائيات كما أشرنا أمر أساسي في المعرفة الإنسانية، وبه نكشف الاختلاف بين الأشياء، ولكن إضافة عنصر ثالث هو الذي يحرك الوضع، ويضيف شيئا للطبيعة القائمة على التناظر والازدواجية، والكاتبة نفسها وعلى لسان الساردة تذكر أنها تحب قصص الحب الثلاثية "أحب قصص الحب الثلاثية الأطراف، وأجد في قصص الحب الثنائية كثيرا من البساطة والسذاجة التي لا تليق برواية" (59)

وبالفعل فإن الاكتفاء بالثنائية أمر عاد وبسيط، أما إدخال عنصر ثالث فمن شأنه أن يربك الأمور، مع الشخص الثالث يحدث التنافس، تحدث الغيرة، تتأزم الأمور وهذا ما تسلكه الكاتبة خاصة في المواقف العشقية.

الهـوامـش

1- حنون مبارك : دروس في السيميائيات ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط1987.1.ص21 .

2 - حنون مبارك : دروس في السيميائيات .ص22 .

3 - لحمداني حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي بيروت. 1991 ص 22.

4 - أنطوان طعمة (السيميولوجية والأدب) مجلة عالم الفكر.مج 24 ع 3 يناير - مارس 1996 .الكويت ص 210

5 -أحلام مستغانمي : فوضى الحواس .دار الآداب .بيروت .ط1999.9ص 26

6 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس .ص25

7 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس .ص 31

8 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس .ص 33

9 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس .ص 39

10- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد.المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية .الجزائر.1993

11 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص 49

12 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ص 10

13 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس .ص 10

14 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس .ص 12

15 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس .ص 15

16 - PHILIPPE hamon . Pour une statue sémiologique in poétique dureçut col. Paris. Le seul 77 p 122

17- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي بيروت.1991.ص 213

18 - عبد المالك مرتاض : بحث في تقنيات الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .الكويت .1998 ص70 نقلا عن

Alain/ robbe Grillet . Pour un nouveau roman .M inuit. Paris1963P 28

19 - عبد المالك مرتاض : بحث في تقنيات الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .الكويت .1998 ص70 نقلا عن

Alain/ robbe Grillet . Pour un nouveau roman .M inuit. Paris 1963 P 28

20 – عبد المالك مرتاض : بحث في تقنيات الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .الكويت .1998 ص 177
21– عبد المالك مرتاض : بحث في تقنيات الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .الكويت .1998 ص 177
22 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص26
23 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص 75
24 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص 86
25 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص 86
26 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص 170
27 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص358
28 – حنون مبارك : دروس في السيميائيات. ص 29
29 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص183
30 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص58
31 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص70
32 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص74
33 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص263
34 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص263
35 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص346
36 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص58
37 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص269
38 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص180
39 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص49
40 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص49
41 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص50
42 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص54
43 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص54
44 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص55
45 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص66
46 – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص71

47 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص349
48 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص127
49 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص134
50 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص56-57
51 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص65
52 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص65
53 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص233
54 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص234
55 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص102
56 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص288
57 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص102
58 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص354
59 - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس. ص303

سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين
" الوسواس الخناس أنمودجا "

الأستاذة: نظـيرة الكـنـز
قسم اللغة العربية وآدابها
كليةالآداب والعلوم الإنسانية
جامعة عنابة

1- تمـهـيد نظري :

عرفت الدراسات الأدبية مباحث متميزة جديرة بالاطلاع، ولاشك أنّ المقاربة السميائية من أهمها، إذ تسعى إلى أن تفتق مجمل الأنظمة العلامية التي يبنى عليها النص الإبداعي، وتحاول في الآن نفسه أن تعيد صياغة دواله ومدلولاته من خلال الاهتمام بمستويات الدلالة وطريقة تولد المعاني وإضاءة مستويات النص المختلفة، وباختصار شديد الاهتمام بمكونات الرسالة في حدّ ذاتها.

ويعدّ النص السردي من بين النصوص التي حظيت باهتمام المشتغلين بالحقل السيميائي، ويضم هذا النص مكونات سردية فاعلة تؤدي وظائف متعددة، وتعتبر الشخصية من أهم هذه المكونات فما إن نبدأ في الحديث عن النص حتى نتحدث عن الشخصية لما تضفيه على الأحداث من حركية وسيطرة في الآن نفسه؛ إنّها نبض النص والحركة التي تجري في شرايينه لا نستطيع تجاهلها أو حتى تجاوزها.

لقد خضعت التقاليد الأدبية المرتبطة بالشخصية(1) إلى تحولات عميقة إذ ارتبطت بفلسفات وتوجهات مختلفة فمن الاهتمام بالشخصية كجوهر إلى الاهتمام بها كبنية لغوية مكتفية بذاتها ويمكن في هذا السياق أن نتوقف عند بعض الدارسين الذين قدمّوا آراء متعددة حول هذا العنصر الحكائي وكانت دراساتهم منارات رائدة اهتدى على ضوئها العديد من الباحثين، ولاشك أنّه من بين الأعمال التي اهتمت بدراسة الشخصية وتحديد وظيفتها في السرد ما قام به فلادمير بروب "Vladimir Propp " في كتابه: مورفولوجية الحكاية الخرافية،(2) وترتكز دراسته على التحليل الوظيفي للملامح القارة في الحكايات،

وتنتظم وفق نسق يمثل النموذج الأصلي الذي تعود إليه جميع الحكايات، وقد حصر عدد هذه الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة، ووضع لكل منها مصطلحا خاصا بها جاعلا لكل منها أشكالا مختلفة أو قريبة منها أو متفرعة عنها، وقد حصر الشخصيات الأساسية في: "المعتدي، الواهب، المساعد، الأميرة، البطل، البطل المزيف، الباحث".

لم يهتم بروب بصفات الشخصيات ولا خصائصها الذاتية بل بالأدوار التي تقوم بها باعتبارها عناصر ثابتة غير متغيرة – وهذا هو هدف دراسته – وقد وضع هذا الباحث تقسيمه للشخصيات بناء على ثلاث حالات تندرج ضمن الدور الذي تنهض به الشخصية في النسق العاملي وتأتي على النحو التالي: (3)

- دور تقوم به عدة شخصيات.
- دور تقوم به شخصية واحدة.
- عدة أدوار تقوم به شخصية واحدة.

ورغم ريادة هذا الطرح إلاّ أنه تعرض لجملة من الانتقادات لأنّه أهمل بعض العناصر الفاعلة المرتبطة بالشخصية ولكن مع ذلك اتخذ الدارسون منهج بروب أساسا لدراساتهم مع إجراء بعض التعديلات والإضافات وتبنى مصطلحات أخرى كما فعل أ.ج.غريماس " A.J Greimas"، إذ استند على النتائج التي استخلصها بروب، وقد اقترح وصف وتصنيف الشخصيات ليس بحسب ماهي عليه وإنما بحسب ما تعمله فوضع بناء عل هذا نموذجا عامليا يقوم على ستة عوامل "المرسل، المرسل إليه، الموضوع، الذات، المساعد، المعارض" وتأتلف هذه العوامل في ثلاث علاقات هي: "الرغبة، التواصل والصراع" ومن خلالها نحصل على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس وقد اعتمد في إبراز هذه العوامل على الجانب الدلالي للشخصية، هذا البعد الذي كان غائبا في آراء بروب ويمكن التمييز في مفهوم الشخصية الحكائـــية عند بروب بين مستويين: (4)

- مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها. مستوى ممثلي (نسبة إلى ممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدورما في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية.

يأتي بعد ذلك فيليب هامون " Philippe Hamon " في كتابه سيمولوجية الشخصيات الروائية - pour un statut sémologique du personnage. -وقد قدّم تصورات رائدة فيه، فمقولة الشخصية عنده ليست مقولة أدبية محضة، هي مؤنسنة بشكل خالص، كما أنها ليست مرتبطة بنسق سيمائي خالص، ويقوم القارئ بإعادة بنائها "ويمكن تحديد الشخصية بأنّها مورفيم فارغ، أي بياض دلالي لا تحيل إلاّ على نفسها، إنها ليست معطى قبليا كليا، فهي تحتاج إلى بناء، بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة، هذا المورفيم الفارغ يظهر من خلال دال لا متواصل ويحيل على مدلول لا متواصل"[5].

فالشخصية من هذا المنطلق علامة لا تكتمل إلاّ لحظة اكتمال النص، ولا تحيل هذه العلامة إلاّ على نفسها، فهي ليست جاهزة سلفا ولكنها تحول إلى دليل ساعة بنائها نصيا، ويتدخل القارئ بإعطاء هذا العنصر فعالية جديدة بما يختزنه من رصيد ثقافي وفكري ولاشك أن إشراك القارئ في تحديد الشخصية يعبر عن وعي فكري جديد حاول أن يعيد الاعتبار لهذا الطرف المشارك في العملية الإبداعية.

لقد تحدث هامون في كتابه عن الشخصية كدال، فهي تتخذ عدّة أسماء وصفات تلخص هويتها، وتحدث عن الشخصية كمدلول باعتبار مجموع ما يقال عنها نصيا أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها و سلوكها وأشار إلى مختلف مستويات وصف الشخصية واعتمد في تصنيفه للشخصيات على معيارين هما:

- معيار الكم و يمثل درجة تواتر المعلومات حول الشخصية .
- معيار الكيف من خلال فعل الشخصية ذاتها وكيفية تقديمها .

وقد حدّد تبعا لهذا ثلاثة أنواع من الشخصيات:"المرجعية، الإشارية والاستذكارية" ويكون بذلك قد صنف الشخصية وفقا لعناصر فاعلة هي :"الذات المبدعة، النص والذات القارئة".

ترتبط الشخصية بعناصر أخرى كالزمان و المكان تسهم هي الأخرى في فتح هذا العنصر على دلالات عدة وتدفع القارئ إلى أن يعيد بناء الشخصية وفقا لوجودها مكانيا وتفاعلها مع الزمان وقد أشار الكثير من الباحثين إلى هذه العلاقة الثلاثية "الشخصية، الزمان والمكان" لما لها من خصوصية في تفجير النص وإعطائه تأويلات متعددة وأنفاس متباينة تضفي على النص مميزات نوعية.

هناك آراء كثيرة حول مفهوم الشخصية ووظائفها ومستوياتها وأنواعها لا يمكن أن نتوقف عندها لأنها كثيرة متعددة فقد حاولنا بكثير من الاختصار أن نتوقف عند محطات ثلاثة أسهمت من خلال ما أنجزته في إعطاء أبعاد جديدة للشخصية، ولا شك أن ما قدّمه هؤلاء – بروب وغريماس وهامون – على مستوى وصف الشخصية وتحديد وظائفها وأنواعها له دوره في إبراز جمالية هذا العنصر الحكائي الذي أضحى مفهوما سيميائيا ووحدة تحيل على مدلول لا متواصل لاتكتمل وظيفته إلاّ باكتمال النص وقبل أن نتوقف عند سمياء الشخصية في قصة " الوسواس الخناس " ومختلف دلالاتها نقدم هذه القراءة للقصة.

2– قراءة في قصة الوسواس الخناس:

تنتمي قصة "الوسواس الخناس" إلى المجموعة القصصية الموسومة بـــ " وفاة الرجل الميت " لصاحبها السعيد بوطاجين، وقد صدرت هذه المجموعة في ماي ألفين وتتصدر قصة "الوسواس الخناس" هذه المجموعة وتختصر في مضمونها العام بعدا أزليا هو صراع الخير والشر قطبا الحياة، وإن كانت القصة تنطلق من حدث يبدو غريبا وطريفا وهو مقتل الشيطان من قبل عبد الوالو، وهذه الحادثة في حدّ ذاتها جعلت مدينة العميان تعيش اضطرابا وفوضى.

فالوسواس الخناس هو مشروع قتل على المستوى المتخيل، وإن لم يحدث فعلا، فإن القارئ يشارك في فعل القتل و يحاول أن يقيم طقوسا جنائزية خاصة جديرة بالشيطان، فاجتماع هذه العلامات: الوسواس الخناس، عبد الوالو، السلطان، مدينة العميان من شأنه صياغة بعضا من الأسئلة الأزلية.

- هل مأساة الإنسان تنتهي بمقتل الشيطان ؟

لقد اختار القاص شخصية مميزة تقوم بفعل القتل "عبد الوالو" وأوكلها في نفس الوقت مهمة إبلاغ الخبر إلى مدينة العميان وما بين لحظة الوصول ولحظة إيصال الخبر يأسر عبد الوالو القارئ داخل عالم خاص تتدفق من خلاله ترسبات عميقة وعبر تداعيات عبد الوالو تتجلى انتكاسات الإنسان وآهاته "تغزوه كل تفاصيل أيامه وهو يسير في أزقة مدينة العميان لتبليغ الخبر العظيم"... افتحوا نوافذكم لرؤية الشمس التي لا تأفل يا بشر، أيها الأحياء وأنصاف الأحياء، يجب أن تدركوا سر مجيئنا لقد قتلناه"[7] فتتحول المدينة إلى بؤرة لكثير من الاضطربات فقدت توازنها فاضطر السلطان إلى أن يقدم حلولا مستعجلة

لضمان استقرارها، فيقرر استيراد شيطان وشيطانة لاستعادة توازن هذه المدينة، ويعلن أنه سيهدي ألف ناقة محملة بالذهب لمن يحضر القاتل عبد الوالو وظلت هذه الرغبة تنمو وتنمو" وما أدركوا يوما أنهم يبحثون عن أنفسهم الهاربة منهم، أما عبد الوالو فيكون قد تنهد وقال في سره: يا ليتني كنت عمودا قرب البحر أو يا ليتني ما كنت."(8)

وعندما يكون شأن الإنسان هكذا، فلا مراجع يمكن أن تضبط ولا مقاييس يمكن أن تصمد، إنها الفوضى، تتداخل كل الأزمنة، بل تغيب في أحايين كثيرة بين تضاريس مدينة أقل ما يقال عنها، إنّها مدينة العميان. إن نص الوسواس الخناس نص غير عادي ويمكن تمييزه في قدرته على إرباك القارئ وادخاله لعبة مقتل الشيطان، إنه نص إضافي متجدد قدّمن مواد كثيرة ورغم الشروخ والتمزقات إلا أنها تلتحم جماليا وتدفع القارئ أن يفتت دواله ومدلولاته المتعددة.

رغم أن النص عار و واضح إلاّ أنه عصّي متمنع، يثير السؤال ويحث على الشك والتفكير في الهامشي والمسكوت عنه، سنقتصر على عنصر يبدو فاعلا هو الشخصية نعيد من خلالها تأسيس هذا النص وسنتوقف عند الشخصيات التالية، الوسواس الخناس، عبد الوالو، السلطان، نحاول أن نستنطق مستوياتها سيميائيا.

3- سمياء الشخصية في قصة الوسواس الخناس:

تعد الشخصية عمقا استراتيجيا ومقياسا يؤسس للبنية السردية جماليتها، ويمكن أن تحدد سيميائية الشخصية في قصة الوسواس الخناس من خلال الوقوف عند مستوياتها السطحية والعميقة، وتحليل وظائفها داخل المتن السردي، وكذا علاقتها بالعناصر الحكائية الأخرى، وسنتركز كما أشرنا سابقا على الشخصيات التالية: "الوسواس الخناس، عبد الوالو والسلطان" ونحاول من خلال هذا الثالوث أن نتوقف عند:

أ- مستويات وصف الشخصية " سمياء الأسماء، دلالاتها لغويا ونصيا.

ب- مستوىالبنية السردية: ملفوظات الحالة والتحول ومختلف التحولات الوظيفية للشخصية.

جـ- علاقة الشخصية بالمكان والزمان.

أ- مستويات وصف الشخصية: "سمياء الأسماء ودلالاتها لغويا ونصيا "

الشخصية بياض دلالي وكائن لغوي فضاؤه الورقة، ويتدخل المبدع بشكل كبير في تشكيل شخصياته، إذ يحدد نوعية وعدد الصفات المرتبطة بها، وتتحكم في هذا التشكيل جملة من المرجعيات الفكرية والجمالية والايديولوجية، وفي نص بوطاجين نجد أن الشخصية تحدث المفارقة وترغم القارئ على أن يعيش حضورها وغيابها، دهشتها وسخريتها، وضوحها وضبابيتها، إنها تقوم بفعل ما ولاتقوم به، موصوفة وواضحة ولكنها معتمة حاضرة من خلال الوعي واللاوعي.

لقد عدد المشتغلون في مجال السرديات أربعة مصادر إخبارية يمكن أن تحدد ملامح الشخصية في النص [9].

- ما تخبره الشخصية ذاتها عن ذاتها.
- ما تخبره الشخصية عن أخرى.
- مايخبره السارد.
- ما يجمع من المصادر الثلاثة السابقة.

وفيما يتعلق بشخصيات هذه القصة، فإنها مقدمة من قبل السارد تارة ومن قبل نفسها تارة أخرى، ولكن ينبغي أن نشير هنا إلى أن شخصية الوسواس الخناس هي الشخصية المحايدة في هذا النص – إن جاز الوصف – فهي لا تقدم نفسها ولاتظهر إلا من خلال بقية الشخصيات، أمّا عبد الوالو والسلطان فإن الشخصيتين تقدمان من خلال السارد تارة وتقدم نفسها تارة أخرى، ويعد الراوي السارد في هذه القصة شخصية فاعلة كذلك، لأنه يتعب القارئ ويستفزه في معظم الأحيان واصفا الشخصيات السابقة بلغة جريئة وعميقة ويمكن أن نستجمع بعضا من الأوصاف الواردة للشخصيات السابقة في هذا الجدول ونحاول في الآن نفسه أن نحيل إلى مختلف دلالاتها.

الشخصية	الأوصاف	الدلالة
الوسواس الخناس	- لقد قضينا على هيولي الشر. - الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس. - له صورة عجوز سوداء بقرنين حادين وذيل طويل ونابين يتدليان على صدرها.	الشر السواد الرذيلة

	- رجل أزرق مربع الشكل ذي أنف دائري وعين واحدة ضاربة إلي الحمرة وعلى خديه الممتلئين تسيح الرذائل	
عبد الوالو	- هيكل عظمي فقد مقر إقامته - وحيدا يغزل في خلاياه الراكضة نحو شواطئ العدم قاموسه ولغته ودينه. - شجرة حافية تبحث عن أرض رؤوف تقيها الجليد والفظاظة. - صرختك كانت تعبر عن بداية موتك عن دخولك المرغم في شبكة المسخ	اللااستقرار العدم المسخ
السلطان	- حفظه الله ونصره وسحق رعيته - واهب الحياة والموت ومانح الخير والبركات وصانع الأمجاد. - وحده السلطان يعرف العلوم والأسرار الأرض سماوية...يعرف ما يفيدك وما يضرك ويعرف كذلك أحوالك الشخصية وتاريخ زوالك. - استيقظ السلطان من غيبوبته ووقف أمام المرآة يتأمل وجهه المشوه.	القوة المعرفة

إذا تأملنا الجدول السابق فإننا نلمح أن الأوصاف في معظمها معنوية ترتبط بجوانب دلالية عميقة تحيل عليها الأسماء باعتبارها كذلك علامات تفتح للشخصية إمكانية الفعل والحركة والتجاوب، ولعل أهم ما يلفت انتباه القارئ في تحديده لهذه الشخصية التسمية لأنّها دالة في معظم الأحيان وقائمة على الاختيار والقصد وعلى إمكانية استشراف البعد الجمالي والدلالي وهذا ما سنحاول أن نشير إليه فيما يخص دلالات أسماء هذه الشخصيات لغويا ونصيا.

1- الوسواس الخناس:

هي شخصية فاعلة في المتن السردي، وحاضرة باسم "الشيطان، إبليس"، وإن كانت هذه الشخصية غائبة إلاّ أنها حاضرة من خلال تأثيراتها المختلفة، ولاشك أن اختيار القاص لهذه الشخصية كعنوان للقصة يجعل لهذا الغياب بعدا جماليا يعكسه حضورا على مستوى الفعل والدلالة، وإذا تأملنا هذا الاسم "الوسواس الخناس" في تركيبه اللغوي نجد أنه مكون من كلمتين معرفتين تدلان على صفتين، والتعريف هنا تأكيد لحضور "الشيطان" إضافة إلى هذا فإنّ الكلمتين تتقطعان صوتيا (الوسواس الخناس) وتوحي هذه الحركة الصوتية للكلمتين بحركة على مستوى الفعل والدلالة وإن كان الاسم في معناه العام يدل على الاستخفاء والانقباض وحديث النفس ويوحي بمجموعة من القيم السلبية، إلا أن الاسم نصيا يوحي بقيمتين متناقضتين "اللاتوازن والتوازن"، إذ كان القضاء عليه مصدرا للخير والبشرى "لقد قضينا على هيولى الشر، تعالوا نستقبل أبانا النور" [(10)] إلاّ أنه يصبح وجوده ضروريا لاستعادة توازن مدينة العميان، لقد اكتست هذه الشخصية بعدا أسطوريا وحاول الكل أن يتفنن في رسم صورة مميزة لها.(أنظر الجدول السابق شخصية الوسواس الخناس).

فهو بمثابة الكائن الهلامي الذي لايمكن الإمساك به أو حتى السيطرة عليه لأنّه يؤطر كل شيء ويحتوي كل شيء.

2- عبد الوالو:

شخصية متميزة وصانعة للتغيير،أوكل إليها مهمة قتل الشيطان وإيصال الخبر إلى مدينة العميان، وإذا تأملنا هذا الاسم من الناحية اللغوية فإننا نلمح أنه مكون من كلمتين الأولى عربية "عبد" والثانية عامية "الوالو" التي تعني اللاشيء ويبدو أن هذا الاسم يختزل بعدين متناقضين:

العبودية ←———— الوالو – اللاشيء

الوجود ←———— العدم

وواضح من خلال هذا الاسم المركب تركيبا إضافيا أن العبودية مضافة وتابعة للعدم أواللاشيء وهذا لاشك يوحي بقيمة اللاشيء وسلطته لغويا ففي إضافة الموجود إلى المعدم يتحول هذا الموجود إلى عدم يفقد ماهيته، ولاشك أن فقدان العبودية يلغي معاني الألوهية

وينبئ في الوقت نفسه بغياب قيم نبيلة كالخير والحب والتسامح وقد تجسدت دلالات هذا الاسم على امتداد المتن السردي من خلال سلوكات الشخصية وأفعالها وتداعياتها، فهو يحمل في طياته أطياف بعض الشخصيات الأسطورية والدينية والأدبية، فتارة نراه في صورة برومتيوس، ويذكرنا في مقام آخر بالمسيح وفي مقام آخر بالدون كيشوت، إنّ الاسم يعكس صورة الإنسان الذي فقد الثقة ويعيش خواءً فكريا وروحيا حشر نفسه في زمرة السكارى والعاقين وأبناء الحرام.

3- السلطان:

اسم معرف يدل على صفة تختزل معاني القوة والجبروت وترتبط هذه الشخصية بقيمة سياسية باعتبارها تمثل السلطة الأولى وأخرى اجتماعية تمثل قمة الوجاهة وتظهر من خلال عبارات التعظيم التي تحظى بها على امتداد المتن السردي، وإن كانت الكلمة قديمة تحيل القارئ إلى دلالات قديمة إلاّ أنها تختزل قيم التسلط والتحكم، وهذه الشخصية محاطة بهالة عظيمة تستمد حضورها من خلال وجود مدينة العميان وإذا جمعنا بين السلطان كقيمة وبين المدينة محور التسلط ندرك جليا أن هناك مفارقة عجيبة تخفي الكثير من الدلالات وسنحاول أن نكشف عنها في دراستنا لمجمل الأدوار الوظيفية التي تقوم بها الشخصيات السابقة.

ب- **مستوى البنية السردية:** " ملفوظات الحالة والتحول ومختلف التحولات الوظيفية للشخصية ".

ما توقفنا عنده سابقا من الوقوف عند مستويات وصف الشخصيات ودلالاتها وسميائية الأسماء يعدّ بمثابة الأرضية الخصبة التي تهيئ لنا إمكانية تحديد مختلف التحولات الوظيفية حيث يقوم السرد في هذا المجال بدوره من خلال جملة من الملفوظات المتتالية وهي تؤسس نصيا لمجموعة التصرفات أو الأدوار التي تقوم بإنجازها الشخصيات على مستوى النص، ونلاحظ في هذا المجال أن هناك حركية في الأدوار إذ تتغير من ملفوظ إلى آخر ويمكن أن نلخصها في ثلاث علاقات متعدية: "عبد الوالو ← الوسواس الخناس، عبد الوالو ← السلطان، السلطان ← الوسواس الخناس ".

وإذا رجعنا إلى النص فإن اختبار الكفاءة الأول موضوعه الأساسي قتل الوسواس الخناس ويتبدى ذلك من خلال الجملة الفاتحة في النص "قتلناه وخلصناكم من آثامه"[11]، والذات الفاعلة هنا هي عبد الوالو،أما الموضوع فإنّه مرسل إلى مدينة العميان ويبدو أن المعارض هناهو الملك أما المساعد فهم: السكارى، أبناء الحرام، المشردون.

لذا فإننا نجد أن محور العلاقات في الاختبار الأول كما يلي:

رغبة

- عبد الوالو ←—————— قتل الوسواس الخناس

تواصل

- مدينة العميان ←—————— قتل الوسواس الخناس

صراع

- عبد الوالو ←—————— السلطان

في الاختبار الثاني نلمح تحوّلا وظيفيا آخر يتحول البحث عن عبد الوالو موضوع الرغبة والذات الفاعلة هي حاشية الملك "مدير الخير،الشرطي" ويبقى الموضوع مرسلا إلى مدينة العميان ويعارض هذا المشروع السكارى وأبناء الحرام والخارجين عن القانون ونكون في هذا الاختبار الثاني إزاء علاقات جديدة نوضحها كما يلي:

صراع

- السلطان ←—————— عبد الوالو

تواصل

- مدينة العميان ←—————— إحضار عبد الوالو

رغبة

- السكارى وأبناء الحرام ←—————— عبد الوالو

أما في الاختبار الأخير فإننا إزاء موضوع جوهري هو إحضار شيطان و شيطانة ويبدو أن المرسل إليه هي المدينة أما المعارض فهو عبد الوالو ويمكن أن نختصر هذه العلاقات كما يلي:

رغبة

السلطان ← إحضار شيطان وشيطانة

تواصل

مدينة العميان ← إحضار شيطان وشيطانة

صراع

عبد الوالو ← إحضار شيطان وشيطانة

ويمكن أن نوضح مختلف التحولات الوظيفية السابقة من خلال هذه الترسيمات:

1 – الموقف الافتتاحي: الاختبار الأول:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

الله ← قتل الشيطان ← مدينة لعميان

↓ (الله) المساعد ↓ السكارى وأبناء الحرام

الذات الفاعلة ↓ عبد الوالو

↓ (مدينة لعميان) المعارض: السلطان " مدير الخير"

2– الموقف الوسيط: الاختبار الثاني:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

السلطان ← إحضار عبد الوالو ← مدينة العميان

↓ المساعد ↓ الذات الفاعلة ← المعارض ↓

المساعد: مدينة العميان

الذات الفاعلة: الشرطي

المعارض: أبناء الحرام،السكارى

3- الموقف الختامي: الاختبار الأخير:

المرسل ←	الموضوع ←	المرسل إليه
السلطان ←	إحضار شيطان وشيطانة ←	مدينة العميان
↓		↓
المساعد	الذات الفاعلة	المعارض
سكان مدينة العميان	مدير الخير الشرطي	عبد الوالو

استنادا إلى الترسيمات السابقة يبقى الموضوع المهيمن هو الوسواس الخناس من خلال فعل القتل أو الإحضار ويشكل هذا الموضوع في حد ذاته بؤرة الحدث ويمتلك وفقا لمختلف العلاقات التشابكية دلالات يغلب على معظمها التناقض فهو يمثل "التوازن / اللاتوازن، الخير / الشر، الوجود / العدم"، ولايمتلك هذا الموضوع مشروعيته ومختلف تحولاته إلاّ باقترانه بشخصية عبد الوالو، وإذا أردنا أن نتعمق أكثر في دلالة هذه التحولات فإننا نصل إلى خلاصة مفادها أن هناك انفصالا بين عبد الوالو والوسواس الخناس والسلطان باعتبارهما يمثلان الشر وفي مستوى أعمق فإن هناك تقاربا بين السلطان والشيطان على المستوى اللفظي والدلالي وهما يرمزان إلى الجبروت والعنف والقهر بمستوياته المختلفة، أما بالنسبة لعلاقة السلطان بالشيطان فهي حميمية باعتباره مصدر القوة والتوازن لذلك فإنه لايكتفي بشيطان بل يدعمه بشيطانة كي يتناسل الشر ويتضاعف، أما بالنسبة إلى المدينة فإنها كما وصفها السارد مدينة عميان فقدت البصر والبصيرة وهي مدينة يوتوبية فسيفساؤها منتقاة من مدن عمها الخراب ولم تعرف إلاّ الكوابيس والسعال "مدينة شامخة كآلهة يثرب تنفض عنها الخمول بالفاتحة وتعيش بالفاتحة وترقد بآية الكرسي،رأسها في الوحل وفمها ذو الشفاه الكثيرة يتسلى بالأناشيد الرثة "(12)

جـ - علاقة الشخصية بالمكان والزمان:

يعدّ المكان والزمان عنصرين أساسين في بناء القصة، إذ من خلالهما تتحرك الشخصية وتكتسب مشروعيتها ومختلف إيحاءاتها ومن خلال تلاحم هذه العناصر الثلاثة "الشخصية والمكان والزمان" يمكن أن نتحدث عن نص قصصي، وسوف نحاول أن نتوقف باختصار عند العلاقة بين الشخصية والمكان من جهة والشخصية والزمان لنبين من خلال هذه العلاقة المزدوجة كيف تتولد الدلالات وتتحرك الشخصيات لتقوم بمختلف أدوارها الوظيفية.

يشير هذا النص القصصي إلى جملة من الأمكنة إلاّ أننا سوف نقتصر على مكانين هما: مدينة العميان والبحر وجلّي أن المكان الأول يجمع بين الشخصيات السابقة لذا فإن المدينة يخيم عليها العماء والفوضى فهذه المدينة تحوي "الوسواس الخناس والسلطان" ولكنها ترفض احتواء "عبد الوالو" ويحس فيها بالقهر والاستيلاب "ومع الزمن تضخمت كراهيته لمدينة العميان" [13]، وقد أتاح السارد لهذا المكان بأن ينطق بما هو سري وهو مكان شبه أسطوري تجتمع فيه كل المتناقضات وقد هيأ اسم هذه المدينة القارئ لأن يتوقع هذه المدينة التي تختلف كثيرا عن مدن سمع عنها فبدل أن يجد نفسه أمام المدينة الفاضلة إلاّ أنه يصطدم بالصفة العميان والعمى هنا عمى معنوي (عمى البصيرة)، فسكانها يعيشون اضطهادا وابتذالا أليس واقع هذه المدينة شديد الوطأة فاتكا هاتكا إنها تعيش بالفاتحة " قال عبد الوالو لأصدقائه هذا النعش الفسيح يسمى مدينة "[14].

فهي بالنسبة إلى:عبد الوالو ←—— العدم

السلطان ←—— القوة

الوسواس الخناس ←—— الوجود

وإذا كانت علاقة عبد الوالو بمدينة عميان علاقة انفصال فإنه حاول أن يجد مكانا آخر من خلاله يتطهر فيه من دنس هذه المدينة "مع البحر والصخر أقام علاقاته، هناك صام وشكر وصلى..."[15] .

فانفتاح هذا المكان على الحرية والتجدد والطهارة مكّنه من أن يكون مكان الوجود الحقيقي برماله وأمواجه، ومن أن يكون المقام الذي يبوح فيه عبد الوالو بكل أسراره.

وإذا انتقلنا إلى علاقة الزمن بالشخصية، نجد أن الحركة الزمنية في هذه القصة لولبية تخلط بين الماضي والحاضر ويغيب فيها المستقبل، وفي معظم الأحوال فإن تداعيات عبد الوالو وهواجسه تكسر هذا الزمن حدّ إلغائه وإلى حدّ اقتناع هذه الشخصية بعدميته "ومع الأيام رأى الوقت يتساقط قدام عينه وأبصر عمره يسبح في مستنقعات التنظير وعلم الكلام... بقيت الذاكرة وحدها تحصي عدد النهارات التي لا لون لها..." (16) .

فمعظم اللحظات التي يتذكرها عبد الوالو تعزز فكرة اللازمن، خاصة وأن المدينة مدينة عميان ينتشر فيها الكسل والوباء والتراخي ويسيطر عليها السلطان أو الشيطان، فكل هذه العلامات من شأنها أن تجعل هذه الشخصية تعيش غربة زمانية ومكانية في الوقت ذاته، فهذا الجو العجائبي المملوء بالفجيعة يجسد تجربة الوجود بأقطابه الثلاثة "ماض، حاضر، مستقبل" ويرسم عملية توالدها صعودا ونزولا في بنية جدلية نتجت عنها سخرية سوداء من كل ما حدث ماضيا وما يحدث حاضرا وما قد يحدث مستقبلا.

الخاتمة:

ما يمكن أن نخلص إليه من دراستنا لسمياء الشخصية في قصة الوسواس الخناس هو عمق دلالة الشخصية وانفتاحها وانحرافها، فشخصيات بوطاجين ونقصد هنا "عبد الوالو" تتكلم بكامل عنفها وصخبها ولحظة تنتهي من كلامها ومجمل أدوارها الوظيفية يتبدى للقارئ وكأنها كانت تهذي أو تحلم فهي تعانق أطياف الهذيان، وتحاول أن تفتت مخزون القارئ الفكري والأسطوري، فيعيد عمارة وبناء هذه الشخصيات وفقا لتضاريس جديدة، مليئة بالمتناقضات والانحرافات "كل مخلوق يمثل لوحة من لوحات الله الخارقة، منها يكتسب الرحمان قيمته وكبريائه، وكلما ألغي إنسان أو أهين ظلما شوهت لوحة متميزة..."(17).

الهوامش

1) حول الشخصية أنظر ما يلي:
- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية ترجمة سعيد بن كراد.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي.وكذا –حميد الحمداني: بنية النص السردي.

2) Vladimir prop, Morphologie du conte traduction De Marguerite Derrida, Tzvitane todorov et claude KAHN paris, le seuil, 1970.

ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية ابراهيم الخطيب وتحمل الترجمة عنوان مورفولوجية الخرافة، نشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين 1986، الدار البيضاء، المغرب.

3) حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1،1990، ص 266.
4) لحمداني حميد، بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ط1،1991 ص 52
5) هامون فيليب، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام،الرباط،1990،ص 09.
6) سعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، نشر كتاب رابطة الاختلاف، دار هومة، ماي 2000.
7) الوسواس الخناس، ص 10.
8) المصدر السابق، ص 46.
9) المصدر السابق، ص 09.
10) لحمداني حميد، بنية النص السردي، ص 51.
11) الوسواس الخناس، ص 07.
12) المصدر السابق، ص 08.
13) المصدر السابق، ص 20.
14) المصدر السابق، ص 08.
15) المصدر السابق، ص 20.
16) المصدر السابق، ص 18.
17) المصدر السابق، ص 32.

التجربة العربية في مجال السيمباء
دراسة مقارنة مع السيميولوجيا الحديثة

الدكتور:حفناوي بعلي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة عنابة.الجزائر

يبدو أن دراسة استقبال نصوص " النظرية السيميولوجية " الغربية في المجال العربي لم تلق في حدود علمنا – الاهتمام الكافي. وتغلغلت هذه النصوص في دراساتنا النقدية تنظيرا وتطبيقا. دون أي رصد لها. أو اهتمام بكيفية فهمها. باستثناء تلك الدراسة الوحيدة التي قام بها محمد خير البقاعي.وخص بها "رولان بارت" فقط. ونشرتها مجلة عالم الفكر الكويتية في عددها الأول من عام 1998 .

وإن دراسة استقبال مجمل نصوص النظرية السيميولوجية الغربية. التي وردت إلينا من لغات أوروبية وكيفية تلقيها وترجمتها. ومظاهر تطبيقاتها في الخطاب العربي النقدي. تحتاج من الدارسين المقارنين الكثير من الاهتمام وبذل الجهد.من أجل رصدها وإبرازها. وجعلها موثقة ميسرة مفهرسة.

وانطلاقا من تلك الجهود الفردية المحمودة.التي تحاول لفت النظر واستثارة الهمم.تأتي هذه الدراسة التي تطمح إلى والإحاطة والشمول في المقاربة. والموسومة بعنوان: "التجربة العربية في مجال السيمياء" – دراسة مقارنة مع السيميولوجيا الحديثة –

إن هذه الدراسة تنضوي تحت لواء النقد المقارن. وتستخدم التقنيات الاستقبالية. ونظرية التلقي. وتقنيات نقد الترجمة الأدبية.سعيا إلى رصد مظاهر تجليات السيميولوجيا في الخطاب النقدي العربي: نظرية. وترجمة. وتطبيقا.

شهد الخطاب النقدي المعاصر رجات وتحولات كبرى وعميقة. في العقود الأخيرة من القرن العشرين. كانت ثمرة للإنجازات العلمية والفلسفية والفكرية المتلاحقة. فتحولت القراءة من قراءة أفقية معيارية إلى قراءة عمودية متسائلة. تحاول سبر أغوار النص.

النص لا غير. مبتعدة عن مقاربته من خلال السياقات. التي أحاطت به يوم إنتاجه وبذلك أصبحت المعالم الدلالية والنصية للمادة الحقل الأساسي للقراءة. ويعتبر "رولان بارت" الرائد في هذا الاتجاه. الذي يذهب فيه البحث السيميولوجي المعاصر جوهره مرتبطا بمسألة الدلالة. باعتبار أن كل الوقائع دالة. وكل بنية سيميولوجية تمتزج باللغة.(1)

فالدلالات السيميولوجية منشأها داخل اللغة لا خارجها.لأن أي علامة لا تعبر عنها إلا بما نملكه من لغة. فاللغة هي التعبير عن جوهر المدلولات.

وترتكز "سيميوطيقا بيرس" على المنطق والرياضيات باعتباره عالما رياضيا وفيلسوفا. فيرى في المنطق أنه هو العلم الضروري لكل فكر. باعتبار أن العلاقات القائمة بين الأشياء في هذا الكون. هي علاقات ذات مرجعيات منطقية؛ فسيميوطيقا بيرس تدرس الدلائل اللسانية. وغير اللسانية في أبعادها الثلاثية المكونة للدليل اللامتناهي واللامحدود: ثلاثية العلاقة المتكونة من "الموضوع – الممثل – المؤول". وبذلك تتسم بأبعاد ثلاثة "تركيبي ودلالي وتداولي".(2)

يمكن أن نرجع أصول "علم السيمياء" الحديث وبداياته إلى بداية الفلسفة. وبالفعل فإن معظم المذاهب والتيارات الفكرية الكلاسيكية. قد تعرضت لعلم السيمياء بشكل أو بآخر وفق أغراضها المنهجية. وليس من مبالغة في القول إن الفكر العربي استطاع أن يتوصل في مرحلته المتأخرة إلى وضع شبه نظرية لهذا العلم. سبقت الأبحاث المعاصرة في هذا المجال. إن تأثر العرب بالمدرستين اليونانية: المدرسة المشائية. والمدرسة الميغارية – الرواقية لا يقبل الشك.كما يبدو عبر المفاهيم والمصطلحات الشائعة في علم الدلالة عندهم. ومن الطبيعي أن يكون أوائل الفلاسفة العرب كالفارابي وابن سينا

قريبين جدا من المعطيات اليونانية.فيما بعد أدى النقد المتواصل. الذي أخضعت له المفاهيم القليلة. التي وضعها هؤلاء إلى تفاصيل دقيقة في تعريف الدلالة وأقسامها. وإذا كان هذا العلم قد ظهر في كتب المنطق؛ من حيث أنه من المقدمات العامة. فإن تطوره يدين مع ذلك. للتحاور بين المنطق وعلوم المناظرة. وأصول الفقه والتفسير والنقد الأدبي والبيان. أو بوجه أدق. إذا اعتبرنا أن الأبحاث الدائرة حول هذا الموضوع في علوم

المناظرة. والأصول والتفسير والنقد.تعود إلى إما إلى حقل المنطق أو إلى حقل البيان.كان تطور علم الدلالة يعود إلى تزاوج هاتين الرؤيتين.

وهناك من النقاد العرب من يطابق بين مصطلحي "الدلالة" و"السيمياء"؛ فعلم الدلالة أو السيمياء هو علم تفسير معنى الدلالات والرموز والإشارات وغيرها. كما عند إخوان الصفاء ومتكلمي علوم النجوم والحساب وعلم الكيمياء.

إن تشبع علماء المسلمين على اختلاف تخصصاتهم العلمية. ومنطلقاتهم الفكرية بالثقافة الدينية. هذا التشبع جعل الإطار الذي دارت فيه أبحاثهم الدلالية. لا يكاد يخرج عن اعتبار الكون دالا على خالقه. يتساوى في ذلك المعتزلة والمتصوفة وغيرهم. فالمعتزلة يرون أن الله نصب أمام أعيننا العالم دلالة وعلامة على وجوده وقدرته. أما المتصوفة نجدهم يتحدثون عن كلام الله اللغوي في القرآن. وكلمات الله المنشورة في رق الوجود. ويوازنون بين الكلام اللغوي والكلام الوجودي. وضرورة قراءتهما معا. وفهم كل منهما في ضوء الآخر.

إذن في ظل هذا الربط المحكم بين الوجود واللغة عند العلماء العرب والمسلمين على اختلاف اتجاهاتهم ومذاهبهم. وضمن هذا التوحد والاتفاق الواضح في المنطلق السيميوطيقي للغة. بما يتناسب ومعتقداتهم ومفاهيمهم الدينية.كان التعامل مع (العلامة / السمة / الإشارة / الرمز) في تراثنا من أجل تفسير دلالاتها الكونية والعقيدية. واعتبار حاضرها بديلا لغيابها ينوب عنه ويدل عليه.(3)

يبدو أن هذا التصور الذي يرى في العلامة شيئا حاضرا ينوب عن شيء غائب. هو تصور لا يختلف عن تصور " بيرس " من حيث كونها شيئا ما (حاضر). يدل أو ينوب عن شيء ما (غائب). ومن ذلك المنطلق الديني. ومن هذا الوعي العميق. تعامل التراث العربي مع العلامة؛ من حيث هي شيء حسي حاضر يحيل إلى شيء غائب مجرد. ويدل عليه ولذلك اقترن مفهوم (العلامة) عندهم بمفهوم (الدلالة).

حاليا تنصب المحاولات على البحث عن صياغة رياضية لعلم السيمياء. ولا شك أن مثل هذه البنى الرياضية. واللغات الصورية الدقيقة متوافرة لمثل هذه المحاولات. الأمر الذي يكسب النظريات المستجدة من بين الميزات الأخرى أفضلية الدقة والصرامة. لكن

إذا أخذنا بعين الاعتبار أن المناطقة العرب قد نجحوا في القرن الثالث عشر في وضع أسس نظرية النسب. أي ما يقارب اليوم نظرية المجموعات. واستعانوا بها لتحديد بعض العلاقات الدلالية.تحققنا أن معالجتهم لعلم الدلالة أو منحى في اتجاه الطريق الصوري.(4)

من هذا المدخل تتبين لنا أهمية المساهمة.التي قدمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب في التطرق إلى موضوع الدلالة انطلاقا من بعض المفاهيم الأولية. التي وضعتها الفلسفة اليونانية. والتي كانت محصورة ضمن إطار الدلالة اللفظية. توصل العرب تدريجيا إلى تعميم مجال أبحاث الدلالة على كل أصناف العلامات ومن الواضح أنهم اعتمدوا الدلالة اللفظية نموذجا أساسيا. كما كانت الحال عليه في بدء السيميولوجيا الحديثة. لكنهم نجحوا جزئيا في كيفية تطبيق النوعين الآخرين عليها. إن في الدلالة البسيطة أو في المركبة. ثم إن الأقسام التي وقعوا عليها هي قريبة جدا من فروع العلامة المأخوذ بها منذ بيرس. صحيح أن ثلاثية الأنواع الدلالية. يشوبها كثير من الإبهام في فرزها واستيعابها لمجال العلامات.وخصوصا بالنسبة للدلالة الطبيعية. إلا أن نهجهم الاستقرائي في اعتبار حيثيات العلامة. جنبهم الافتعال في بعض التعريفات وقصر التقاليب على مستوى واحد من الفروع. مثلما حصل بالنسبة للبناء الميتافيزيقي للأشياء وبالتالي للعلامات في فلسفة " بيرس ".

تبقى ولا ريب أبحاثهم. التي تتناول تعيين نوعية دلالة الألفاظ المركبة. أو بوجه عام العلامات المركبة. وتحليل الدلالة المؤلفة من تسلسل عدة توابع دلالية. مدخلا جديدا ذا منفعة قصوى للسيميولوجيا المعاصرة.(5)

السيمياء في المعجمات العربية

إننا نفضل التمسك بلفظ "السيمياء" أو "السيميائية". لانسجامه اللفظي والصوتي مع المصطلح الأجنبي من جهة. ولعلاقته الدلالية بما ورد في تراثنا اللغوي العربي من جهة أخرى. ومن أمثلة ذلك ما جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (س و م) و"السومة. والسيمة. والسيمياء. والسيماء: العلامة". وقال الليث: سوم فلان فرسه إذا علم عليه لعزيزة أو بشيء يعرف به. وقال الأصمعي: "السيماء.السيمياء". وروي عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة. وقال غيره: مسومة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة. في

قوله تعالى ﴿لنرسل عليهم حجارة من طين مسومة﴾. وقال الجوهري: مسومة عليها أمثال الخواتيم".[6]

وهناك ثلاثة أنواع من المصادر العربية الحديثة. التي يمكن من خلالها دراسة واقع مصطلح السيميائية:

أولا: ترجمات كتاب فرديناند دي سوسير نفسه (cours de linguistique générale) إلى العربية. وكيفية تعامل المترجمون مع المصطلح (sémiologie) ومفهومه.

1 – تعريب صالح القرمادي.محمد الشاوش. محمد عجينة من اللغة الفرنسية. نشر الدار العربية للكتاب. طرابلس / تونس – 1985 م بعنوان "دروس في الألسنية العامة". فرضا أنها أول ترجمة إلى العربية. ترجم المصطلح بعلم الدلائل. وهو يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية.[7]

وعلم الدلائل عند المترجمين يقابل المصطلح sémiologie و sémiotique.

2 – تعريب أحمد نعيم الكرعين من جامعة بير زيت بفلسطين. نقلا عن اللغة الإنجليزية عن ترجمة وادي باسكين .wade baskine نشر دار المعارف الجامعية الإسكندرية 1985. وهي بعنوان "فصول في علم اللغة العام". ترجم المصطلح ب "علم العلامات". وهو يدرس حياة العلامات داخل المجتمع.[8]

3 – تعريف يوسف غازي ومجيد النصر عن الفرنسية بعنوان: محاضرات في الألسنية العامة. نشر المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر سنة 1986 ترجم المصطلح ب "الأعراضية ". وهو علم يدرس الملمات في صدر الحياة الاجتماعية.[9]

أضف إلى ذلك الاختلاف الواضح والواقع في عناوين الترجمات الثلاث "دروس في الألسنية العامة". "وفصول في علم اللغة العام". ومحاضرات في الألسنية العامة". وهذا يدل عن انعدام التنسيق بين المشرفين على مشاريع الترجمات الثلاث. والتي كانت في وقت واحد تقريبا في بداية الثمانينات.

ثانيا: الكتب المؤلفة في اللسانيات عامة وعلم الدلالة والسيميائية خاصة. وخاصة تلك التي تعاملت مع مفاهيم عربية جديدة. لها في لغتها مصطلحاتها الخاصة. يراد التعبير عنها بمصطلح عربي.

لقد قدم محمد رشاد الحمزاوي في كتابه "المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية" سنة 1977 كما من المصطلحات اللسانية الحديثة في أوروبا. معتمدا على مؤلفات يعود بعضها إلى الخمسينات ومعظمها إلى الستينات. مقدما بعض التصورات والمفاهيم الواردة في هذه المؤلفات في مجال وضع المصطلحات منها:(10)

- محمود السعران في كتابه " علم اللغة " القاهرة – 1959.

الذي أطلق على مصطلح sémiotique مرة علم العلاقات. ومرة السيمالوجيا.

- تمام حسان في كتابه" مناهج البحث اللغة " القاهرة 1960.

أطلق على مصطلح sémiologie مرة علم الدلالة. ومرة علم المعنى. ومرة "علم دراسة المعنى".أما في السبعينات والثمانينات. فقد عرف المصطلح أشكالا أخرى منها:

1 – ميشال زكرياء: في كتابه "الألسنية علم اللغة الحديث. مبادؤها وأعلامها " بيروت 1980. الذي أطلق على المصطلح علم الإشارة مرة. ولفظ السيميولوجيا مرة أخرى.

2 – حنون مبارك في كتابه " دروس في السيميائيات " المغرب 1987. أطلق على المصطلح لفظ السيميائيات مرة. والسيميولوجيا مرة أخرى. بينما أطلق على مصطلح sémiotique" السيميوطيقا "

3 – أما الأخضر بوجمعة في " ندوة البحث اللساني والسيميائي " بالمغرب في ماي 1981. فقد استعمل مصطلح السيميائية مقابل .sémiotique

ثالثا: ما ألف من معاجم أو مسارد للمصطلحات. وهي في معظمها تتخذ المصطلح الأجنبي منطلقا للبحث من مقابل عربي. ومع هذا لم تتفق على مصطلح موحد. ومنها:

1 – مسرد " معجم المصطلحات " الوارد في مجلة الفكر العربي. التي يصدرها معهد الإنماء العربي بطرابلس ليبيا. وهو عدد خاص بالألسنية: أحدث العلوم الإنسانية". العددان: 8.9 يناير. مارس 1979. ص: 279. جاء فيه مصطلح " سيمياء ". مقابل sémiologie و sémiotique معا

2 – معجم مصطلحات علم اللغة الحديث (عربي. إنجليزي. إنجليزي عربي) .[11] وضع نخبة من اللغويين العرب بيروت 1983. ورد فيه مصطلح " علم الرموز " مقابل .sémiologie وثلاث مصطلحات هي: علم الرموز. علم العلامات. السيميوتية.

3 – قاموس اللسانيات (عربي فرنسي.فرنسي عربي) لعبد السلام المسدي 1984. ورد فيه لفظ " علامية" مقابل sémiologie في قسميه العربي الفرنسي. ولفظ "سيميائية " مقابل sémiotique في القسم الفرنسي.[12]

4 – المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية (معجم عربي أعجمي. أعجمي عربي) لمحمد رشاد الحمزاوي 1987. فقد بقي ملتزما بما ورد في المؤلفات. التي اعتمدها في وضع معجمه سنة 1977. ولم يكن المصطلح في القسم الثالث الذي أضافه سنة 1987 للمصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية. وإنما ذكر ما جاء عند غيره مقابلا لsémiologie. وهي السيميولوجيا. علم العلاقات. علم السيميائيات. دراسة المعنى.[13]

5 – المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات (إنجليزي. فرنسي. عربي). وضع نخبة من الأساتذة العرب 1989. عن مكتب تنسيق التعريب بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.[14]

فقد ورد فيه مصطلحان مترادفان هما: علم الدلالة وعلم السيمياء. للدلالة على مصطلحين مترادفين هما:

sémiologie و sémiotique معا.

وأما الوضعية الراهنة للسيميائية. فهي علم ما زال يتأسس حتى عند أصحابه. بحيث نلاحظ في البداية أنه لا توجد نظرية سيميائية جديدة بهذا الاسم.[15]

6 – قاموس لمصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي. إنجليزي. فرنسي) للدكتور رشيد بن مالك. يتضمن القاموس أكثر من ثمان مائة مادة. ممتدة عبر 272 صفحة من المتوسط. وهو على صغر حجمه. يشمل على مادة خصبة من المصطلحات العلمية الشائعة في مجال التحليل اللساني. قدم المؤلف المصطلحات والتعريفات بلغة سهلة وواضحة. ولم يتوسع في النصوص والشواهد. التي نجد مادتها في المعجمات. واستعان بالأشكال والترسيمات. وقد شكل هذا العمل جانبا مهما في القاموس. أضاف إلى تحليل المصطلحات وضبط المفاهيم بعدا آخر. ما كان ليدرك لولا الأشكال الهندسية. التي أخذت حيزا معتبرا من حجم القاموس.(16)

صمم هذا القاموس للطلبة والأساتذة المهتمين بدراسة السيميائيات. وهو لذلك يفترض معرفة سابقة بعلم اللسانيات والسيميائيات. فلقد كان لتجربة الباحث من خلال تدريس المناهج في تحليل الرواية الجزائرية بجامعة تلمسان تأثير كبير على وعيه بالمشاكل. التي كان يعاني منها الطلبة والباحثون لفهم الدراسات والمراجع العلمية في ميدان السيميولوجيا واستيعابها. وترجع هذه المشكلات أساسا إلى صعوبة المصطلحات السيميائية المتعددة. لاسيما بعد الانتعاش العلمي. وتزايد الطلب على الأدوات الإجرائية لتحليل النصوص السردية. على الرغم من وجود اعتبارات عديدة. تحول دون هذه الرغبة كعدم الوصول إلى صياغة مصطلحية نقدية موحدة. ولقد كان هذا من دوافع تأليف قاموس مصطلحات التحليل اللساني ليفي بهذا الغرض. ويقدم في الوقت ذاته مادة علمية. يسهل على القارئ فهمها. والاستعانة بها في قراءة البحوث والدراسات الغربية.(17)

استقبال السيمياء في العالم العربي

عرف الوطن العربي القراءة السيميائية المبكرة منذ منتصف السبعينات.وأخذت تتأسس خلال الثمانينات من بوابة المغرب العربي.ومن خلال الأقلام التي أسهمت في هذا الحقل من النقد العربي المعاصر. نشير على وجه الخصوص لا التعميم؛ إلى كل من "محمد مفتاح. وعبد الفتاح كليطو. ومحمد الماكري" من المغرب. وعلي العشي. وسمير المرزوقي من تونس. وإلى عبد المالك مرتاض. وعبد القادر فيدوح. وأحمد يوسف. وعبد الحميد بورايو. ورشيد بن مالك. والطاهر رواينية في الجزائر. وعبد الله الغذامي في

السعودية. وقاسم المقداد. ومحمد خير البقاعي من سوريا. وهناك لبنانيون وعراقيون ومصريون.

وتبعا لحداثة الموضوع على الثقافة العربية النقدية المعاصرة. فإن الدارس يلاحظ من الوهلة الأولى اختلافا واضحا في ترجمة المصطلح "سيميائية". فنجد ركاما من المصطلحات السيميائية. السيميولوجيا. السيميوطيقة. العلامية. الإشارية. علم العلامات. علم الإشارات الدلالية. مما يبرز ضخامة إشكالية المصطلح في الثقافة النقدية المعاصرة.

وإن كان مصطلح السيميائية من أقرب المصطلحات وأشيعها استعمالا.ولا زالت المقاربات السيميائية في الخطاب النقدي العربي المعاصر تتسم بطابع التجلي.الذي وجد في الخطاب السردي ميدانا فسيحا.

ووضع المصطلحات السيميائية في العالم العربي. يختلف تماما عما عليه في أوروبا. إذ لم يرق بحكم التضارب الموجود في المصطلحات المستعملة. إلى بلورة نموذج مؤسس لخطاب علمي دقيق. يضبط مفاهيمه وأدواته الإجرائية الخاصة به سلفا. يكفي أن نقرأ بعض الدراسات السيميائية. لنتأكد من الاختلافات الموجودة بين الباحثين. والتي تؤثر سلبا في تبليغ الرسالة العلمية. وتفسر جانبا من جوانب الفشل في الاتصال القائم بين القارئ العربي والمعرفة السيمائية. ولئن كان الخطاب السيميائي المعاصر مستعصي الفهم في لغته الأصلية. فإن الترجمة بالشكل الذي يتم به. وبحكم تعبيرها عن رغبة فردية تخضع لميول شخصية أكثر مما تخضع لفعل معرفي جماعي. تزيدها غموضا على غموض ولا تفي بالغرض العلمي. وتتعقد الأمور أكثر فأكثر عندما نعلم أن ترجمة الخطاب النقدي المنجزة في إطار السيمبائية. وتحديدا في المنظور الغريماسي كثيرا ما تسقط في التعميمية. دون القدرة على بلورة المفاهيم النقدية.(18)

وفي غياب استراتيجيات واضحة فإنه لا يراعي في الترجمة استيراتيجية علمية واضحة أدنى عناية بتنوع التيارات.التي تحكم الخطاب السيميائي المعاصر.وأدنى اهتمام بالتطور التاريخي لكل تيار.

كما أن تبني السيميائية في بداية الثمانينات لم يكن محصلة لرؤية علمية شاملة. تولي أهمية بالدرجة الأولى إلى التفكير في الخروج من الأزمة الحادة. التي كان يعاني منها النقد العربي.

إن الاضطراب المصطلحي الذي نعده السمة الغالبة في البحوث النقدية. الصادرة عن التسرع في تبني هذا التيار أو ذاك. وعن غياب رغبة حقيقية في تمثل جوهر السؤال والممارسة السيميائية وفهمه. فالفوضى التي عمت المصطلحات فظيعة؛ فمثلا connotation ترجم إلى التضمين. الدلالة الحافة. الطاقة الإيحائية. الدلالة المتحولة.

وتأسيسا على هذه العينة. نلاحظ بوضوح أن ترجمة المصطلح في الخطاب السيميائي العربي المعاصر.تتسم بالاضطراب أي يحول دون بث الرسالة العلمية وتلقيها. ويؤدي في جميع الحالات إلى نسف الأسس. التي ينبغي أن ينبني عليها التواصل العلمي. إن أول خطوة يمكن أن نقوم بها عملية ترجمة المصطلح السيمياتي. هي أن نبدأ أولا بحصر المصطلحية في المعاجم والبحوث العربية المتخصصة. ونتجه ثانيا إلى ترجمة ما استعصى نقله. وفق عمليات التوليد والاشتقاق والتعريب. وينبغي أن تدرج هذه الخطوة المنهجية ضمن مشروع علمي. لايملك قيمته الحقيقية إلا إذا تحول إلى موضوع تحر جماعي.(19)

لئن استخدم النقاد العرب مصطلحات السيميائية نفسها إجمالا. فإن منهم من يحمل بعضها دلالات تختلف – وإن في حدود ضئيلة – عما يحمله إياها غيرهم. حيث تعترض الدارس العربي إقباله مثلا على "نظرية غريماس". فإنه يواجه حشدا من المصطلحات بالغ الوفرة. على نحو لا نكاد نجد له نظيرا في المناهج النقدية الحديثة. وفي ظننا أن هذه الظاهرة – ظاهرة وفرة المصطلحات – لا تدل كما قد يتبادر إلى الذهن على تحذلق علمي. بقدر ما تعكس صرامة المنهج. الذي يريد أصحابه أن يأخذوا أنفسهم به. ومما يريد أصحابه أن يأخذوا أنفسهم به. ومما يزيد مهمتنا مشقة وعناء أن هذه النظرية. لم تصادف من نفوس الدارسين العرب هوى. فلم يتوفر على دراستها وتقديمها إلا عدد محدود منهم. حتى ليداخلنا شعور بأننا نطرق أرضا بكرا. لم تطأها سوى أقدام قليلة في حذر واحتشام.(20)

وفيما يلي نماذج على ذلك:

1 –سمير المرزوقي "مدخل إلى نظرية القصة". وهي دراسة تتميز بالدقة. وإن حد التوجه الممعن في التعليمية من أهميتها العلمية. بالنسبة إلى من يروم تبسيطا نسبيا في النظرية.[21]

2 – أمينة رشيدة:" السيميوطيقا. مفاهيم وأبعاد ". تستعرض الدراسة في هذا الفصل تاريخ العلامية. مضمنة مبادئ غريماس النظرية. غير أن الرغبة في التوسع والإحاطة بعدة جوانب غير متجانسة. أوقعتها في الخلط والتفكك.[22]

3 – سامية أسعد: "سيميولوجية المسرح". تعالج الدراسة موضوعا ليس لها به معرفة. ولا عليه سيطرة. فجاء خليطا من المفاهيم المتنافرة والمشوهة.[23]

4 – هدى وصفي:"تحليل سيميولوجي للأستاذ". يحوي التحليل التطبيقي بعض المفاهيم الصحيحة. غير أنها وردت في غير تنظيم وفي نظرة لا تخلو من سطحية.[24]. وفي دراستها الأخرى "حداثة الميليودراما ". لما حاولت التعمق في منهج غريماس. فإذا بها تسقط في الفوضى والغموض.[25]

5 – ماري زيادة: "النص المسرحي والحداثة". يمكن أن توصف هذه الدراسة الدلالية بالتمحل والهرقطة الفكرية.[26]

ويبدو من المحاولات الأخيرة أن التعامل مع السيميولوجيا في العالم. أخذ منحنيات أخرى. ولم يكتف بالتعامل مع النص الأدبي المحض. بل تعدى إلى فنون وجانب أخرى. كتحليل الشخصية بكل أبعادها "سيميولوجبة الشخصية"؛ سواء الاجتماعية أم الشخصية في السينما أو في المسرح.

لقد خرجت الدراسات السيميولوجية من نطاق الأدب إلى نطاق الفنون البصرية كالسنما "سيميولوجية السينما"؛ وذلك لأنها تعتمد في المقام الأول على تركيب منظومات كبرى معقدة من علامات سمعية. بعضها لغوي وآخر موسيقي. وعلامات بصرية بعضها متصل بأوضاع وأشكال الممثلين وألوان الأشياء الطبيعية والصناعية. وبعضها الثالث حركي يرتبط بتبادل المواقع وتطور الأحداث. فالمنظومة المتجانسة من هذه العناصر المشتتة. لا يمكن أن يفهم طريقة إنتاجها لدلالتها الفنية إلا عبر توظيف مفاهيم

سيميولوجية. في تحليل أنماط العلامات وأوضاعها وتركيبها وكيفية إنتاجها للمعنى الكلي. الناتج من مجموعها وليس من أجزائها.ويدخل في هذا النطاق "سيميولوجية الصورة والجسد". وغيرها من الفنون البصرية. كما نجد ذلك عند المغربي فريد الزاهي في محاولته "الجسد والصورة والمقدس في الإسلام"

مقاربة سيميولوجية موفقة وواعدة.(27)

وهناك أجناس أدبية. قدمت لها السيميولوجيا في العالم العربي. أوفق المناهج الملائمة لطبيعتها وهي التي تمتزج فيها نظم العلامات. فإن الفن الذي يعد بمثابة الأم لها هو المسرح. فأضحى عندنا ما عرف ب "سيميولوجيا المسرح". الذي كان من أكثر المستفيدين تطبيقيا من المفاهيم والاجراءات السيميولوجية في التحليل. وخصوصا بعد ترجمة كتاب " سيمياء المسرح والدراما " لمؤلفه كير إيلام. وترجمة رئيف كرم.

ونستطيع نتيجة لذلك أن نعتبر دراسة شفرات النصوص. وتحليل مستوياتها والعلاقات الناجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النقدي المعاصر. ويتجلى ذلك في مقاربات "عواد علي". التي تعد بالفعل محاولات ناجحة في تطبيق السيميولوجيا على المسرح. من خلال أعماله: شفرات الجسد جدلية الحضور والغياب – وخطاب النص خطاب العرض: دراسة تطبيقية في النقد المسرحي – وكتابه الهام " غواية المتخيل المسرحي: مقاربة لشعرية النص ".(28)

لقي كتاب رولان بارت "لذة النص" احتفاء منقطع النظير من حيث الترجمة. وتعددت ترجماته. فصدرت ترجمته الأولى عام 1986 م في جريدة " المحور الثقافي "في الدار البيضاء. وقام بها محمد البكري ومحمد الهروشي. وصدرت الترجمة الثانية في عام 1988 عن دار توبقال المغربية. ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان. وصدرت ترجمة محمد خير البقاعي في مجلة "العرب والفكر العالمي" العدد العاشر – ربيع 1990. وأصدر منذر العياشي ترجمة ثالثة. صدرت عن عن مركز الإنماء الحضاري في عام 1992. ولا بد من الإشارة إلى كتاب تناول "لذة النص". وهو كتاب عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. وصدر عن دار إفريقيا الشرق 1991. وإلى مقالة أحمد أبو زيد: النصوص والإشارات. قراءة في فكر رولان بارت. مجلة عالم الفكر.

مجلد 11. عدد 2.1980. ومقالة سامية أسعد: رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا. مجلة عالم الفكر. مجلد 12.العدد 2. سنة 1981. وإلى مقالة عبد الوهاب حكمي:

رولان بارت دراسة في تطور آرائه في نقد الأدب ونقد الثقافة واللغة. والمنشورة في مجلة "علامات". الجزء 23. المجلد السادس. مارس 1997. وقد استعرض فيها أفكار بارت في النقد بصورة تاريخية.أي حسب التسلسل الزمني لصدور مؤلفاته. إنه يثبت اسم "بارث" حسب النطق الإنجليزي. مع أن المستقر في كتابات النقاد والمترجمين العرب. وترجماتهم النطق الفرنسي وهذا هو الطبيعي. ويعود الحكمي إلى الترجمات الإنجليزية لأعمال بارت. ويكتب عنه بالعربية

حتى عندما يكون للكتاب غير ترجمة في العربية. كما هي حال كتب مثل: أسطوريات. ولذة النص. ومبادئ علم الدلالة.ودرجة الصفر في الكتابة. وحال عدد كبير من المقالات التي تتوفر لها ترجمات عربية.مع أن الحكمي يعود إلى بعض الأبحاث التي كتبت عن بارث. ولو رجع إلى الترجمات العربية لأثبت العنوان. الذي شاع لبعض كتب بارت وتواضع عليه المترجمون والنقاد العرب. فهو يتحدث عن "لذة النص". فيضع له عنوانا غريبا "نشوة النص".[29]

أما معجب الزهراني يترجم الكتاب بعنوان "متعة النص". وكان تلقيه كتاب بارت تلقيا. يمكن أن نسميه التلقي الموازي. وهذا الضرب من التلقي يتخذ النص الأصلي منطلقا. ليقول ما يراه في القضية المتلقاة بالتوازي مع النص. وبالتساير معه. إن هذا النوع من التلقي يعبر عن فهم واطلاع. يمكن معهما أن نطمئن إلى الطرح الموجود. ولكن بعض الإيضاحات الضرورية تنفي سوء التأويل. لأن الزهراني يسبح باتجاه تيار بارت. وكل ما في الأمر أن التوازي عنده. يمكن أن يؤدي إلى سوء فهم. تنفيه القراءة المتأنية للنصين المتوازيين.

أما فاطمة عبد الله الوهيبي. فإنها عرضت لكتاب "لذة النص" في القسم الخامس من مقالاتها المعنونة "احتشامات الوأد "

وذلك في إطار الموضوع الذي يشغلها وهو كون الشعرية كائنا أنثويا. وهي تستخدم في ذلك كتاب باشلار " شاعرية أحلام اليقظة ".وكتابي بارت " لذة النص. ومقاطع من خطاب العاشق ".

إن تلقي الوهيبي هو على جانب من الأهمية. لأنه يحمل رؤية جديدة. ويمكن أن نسميه بالتلقي المفارق. ذلك أن بارت لم يكن بالتأكيد. يرى في النص جسدا أنثويا وهي تعتمد في إثبات ذلك على نص تقتبسه من منذر العياشي. وليس في الاقتباس ما يشير إلى ما تفهمه من كون النص جسدا أنثويا. إن السيدة الوهيبي تدخل النص بنية مسبقة. وهي أن بارت يؤنث الجسد والكتابة. ويذكر المتلقي. وهذا طرح لايصح على الفهم الجيد لما يطرحه بارت في لذة النص. ولكنه يظل ضربا من التلقي وإن كان تلقيا مفارقا.

ونجد عند ميجان الرويلي. ما يمكن أن نسميه التلقي المقارن الذي يسم الكتاب بميسه " قضايا نقدية ما بعد البنيوية ". فالرويلي يقارن بين فوكو وبارت ودريدا وبارت وسوسير ودريدا. ويبدو واضحا للقرئ الفكر المقارن. الذي ينطلق منه الرويلي. إذ تلقي بارت يتم من خلال مقارنته بدريدا. وهذا يتفق مع توجه الكتاب عموما. ونجده يشير إلى الترجمة الإنجليزية لكتاب لذة النص.وإلى ترجمته العربية التي صدرت عن دار توبقال. وحتى في هذه الإشارة فإنه يطلب من المتلقي المقارنة بين الترجمتين.

ونجد خليل موسى. يستخدم نصا من كتاب " لذة النص " في مقاله " التناص والأجناسية في النص الشعري. ويحيل إلى النص الشعري. إننا نحس بوجود فكر بارت في كثير من النصوص العربية النقدية. وهذا يدل على مدى تمثل العرب لبارت والنقد السيميولوجي.(30)

وفي اتجاه بارت السيميولوجي. يقدم المغربي محمد السرغيني مجموعة من المحاضرات. ويجمعها في كتاب تحت عنوان "محاضرات في السيميولوجيا" عام 1987. يستعرض فيه اتجاهات التيار. معجبا برائده "بارت". ويبرز نظرة السيميائي إلى القصيدة على أنها كتلة واحدة. وبنية فنية متكاملة. بالإضافة إلى وجوب الاعتماد على القصيدة وحدها في استخراج المعطيات. التي تعين على تفسير النص باعتبار أن كل نص يحمل في تضاعيفه مفاتيح حل ما يراد حله.وتفجيره. واستنطاق الدلالات الممكنة دون الخروج

عن السياق العام. وذلك باحترام الظواهر البارزة في النص أو الموحية. التي نشعر ونحن نحللها أنها ذات حمولة دلالية ثرية. وهذه العملية تقتضي تجميع الكلمات والجمل والعلل والموضوعات.من أجل التوصل إلى هيئة جديدة. تؤدي إلى استخلاص دلالة جديدة لهذا النص.(31)

وكما استقبل العرب سيميولوجية بارت استقبلوا "سيميوطيقا بيرس". ويأتي في مقدمتهم نصر حامد وسيزا قاسم في كتابيهما "مدخل إلى السيميوطيقا" الصادر عام 1986م. ويشيران كثيرا إلى العناصر التي أكد عليها بيرس من مثل (الإيقونة. والمؤشر. والرمز) في العمل الأدبي. فالرمز أو العلامة. وهو أكثر المستويات تجريدا وبعد عن الواقع الخارجي. عند هذا التراتب الثلاثي عند بيرس. والرمز هو علامة تشير إلى الموضوع التي تعبر عنها. عبر عرف غالبا ما يقترن بالأفكار العامة. التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه. ولهذا لا بد من من وجود حالات لما يعبر عنه الرمز. ومن أمثلة العلامات الرمزية اختيار الميزان بوصفه رمزا للعدالة. إن العلامات الرمزية هي علامات اعتباطية غير معللة واصطلاحية. بمعنى أن فهمها يتطلب معرفة مسبقة وتعلما ودراية بالشيء. ويشير بيرس إلى التداخل الموجود بين أنواع العلامات الثلاث. وهذا التداخل يعود إلى أن الرمز قد يتضمن نوعا من المؤشر. كما أنه قد يحتوي على بعض العناصر الإيقونية. مثل الكلمات التي تدل على بعض الأصوات لدى الحيوانات.مثل مواء القطط. وزقزقة العصافير.(32)

ويشير عادل فاخوري في كتابه " تيارات في السيمياء " الصادر عام 1990 إلى أن النقاد السيميائيين الكبار أفنوا العمر في إنتاج الخطاب النقدي. وذلك سعيا منهم لفهم العالم من حولهم. ومحاولة تغييره وفك رموزه وإشاراته وسماته وعلاماته. ويفضل اصطلاح السيمياء. لأنها كلمة قديمة متعارفة على وزر عربي خاص بالدلالة على العلم. أما التفرقة بين السيميولوجيا والسيميوطيقا – في نظره – لم تعد قائمة.(33)

ويرى كمال في أمر الفصل بين تشابك المصطلحات الخاصة بالسيمائية أنه لابد من الإشارة إلى أمرين هامين: الأول هو أن المصطلح الذي استخدمته كترجمة sémiotique هو السيميائية. يبدو أفضل ما يوجد في العربية لتأدية هذا الغرض وذلك لسببين؛ الأول

قربه من الكلمة الأوروبية في لفظه وتركيبه. والثاني اشتقاقه المباشر من كلمة سيمياء العربية. التي تعني العلامة أو الإشارة. وهو يميل الآن إلى الاستقرار على السيميائية.(34)

أما محمد عزام في كتابه " النقد والدلالة. نحو تحليل سيميائي " الصادر عام 1996. فهو ينظر إلى النص الشعري نظرة سيميائية. فالنص بطبيعته ترميزي. إيحائي. تعددي يتوق إلى قول معان عدة. ويتمنع في لإظهارها مرة واحدة. لكن ذلك يتحقق تدريجيا عن طريق عملية الكشف المتدرج لعلاماته وما توحي به.أي تفجيرها.فالنص ليس تواجد المعاني. وإنما مجاز وانتقال بناء على ذلك.فلا يمكن أن يخضع لتأويل حتى ولو كان حرا. وإنما لتفجير وتشتيت. ويرى أن أي عمل أدبي بصفة عامة. هو نظام دلالي (نظام سيميولوجي). وهدفه بالدرجة الأولى هو إيجاد معنى عام للعالم. ومن المميزات التي تميز العمل الأدبي عن غيره من الأعمال. أنه يمكن أن يعاد تفسيره إلى ما لانهاية. ذلك أن الأدب هو نظام من الرموز وكيانه يكمن في النظام. لا في الرسالة وهو يتكون من تقديم مستمر للمعنى. ومن إخفاء مستمر لذلك المعنى. إن عملية الخفاء والتجلي الخاصة بالمعنى. هي من بين الأهداف التي يسعى الباحث السيميولوجي إلى تحقيقها.أي البحث عن المعنى الخفي. إن استعمالات السيميولوجية في ميدان اللغة أصبحت منهجا قائما بذاته.هدفه وضع حقائق صالحة لكل الميادبن التي تستعمل فيها الأنظمة العلامية.اللغوية منها وغير اللغوية. كنظام الأزياء والعلامات.(35)

السيميولوجيا وتطبيقاتها في الخطاب النقدي العربي

يمكن أن نعد علي العشي التونسي من الرواد في تطبيقات السيمويولوجيا الغربية على النص العربي. من خلال دراسته التي ظهرت عام 1976 بعنوان "تحليل سيميائي للجزء الأول من كتاب الأيام لطه حسين". وهي دراسة جامعية قدمها صاحبها لنيل شهادة الكفاءة في البحث العلمي. ضمن المرحلة الثالثة من التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس. بإشراف الأستاذ عبد السلام المسدي.

وقد قدم الباحث لعمله بتوطئة أوضح فيها أسس كل من اللسانيات والسيميائية. ثم أبرز مراحل تطور اللسانيات الحديثة. التي عرفت مرحلة أولى بدئت بدراسات رولان بارت واهتمامه بالتركيب. ثم تلتها مرحلة جديدة ظهرت مع الإنشائية وتطبيق السيميائية

على الأدب. وتعود نقاط التقاطع مع الإنشائية والسيميائية إلى استغلال السيميائيين لمبدأ البنية العميقة والبنية السطحية. وعلى الأساس فإن السيميائية تحلل النص صمن بناء ضمني وبناء ظاهر مع إبراز العلاقة بينهما. فأما البناء الأول فيقع الاهتمام فيه بالبناء الوظيفي وإبراز العلاقات بين الفاعلين.أما البناء الظاهر فيقع الاهتمام فيه بالمستوى اللغوي للنص كالشكل والأسلوب. مع الملاحظة أن النفاذ إلى البناء اللفظي لايتم إلا عبر اللغة.(36)

ويبدو أن العشي متأثر إلى حد بعيد بسيميولوجية غريماس. وكذا جوليا كريستيفا. وانطلاقا من مبادئهما يحلل العشي نص كتاب طه حسين.

ويطبق عبد الملك مرتاض من الجزائر المنهج السيميائي في كتابيه "دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أنت ليلاي" و"ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد". إن أول ما تلاحظه من خلال عنواني الكتابين هو الجمع بين منهجين. قد يعدان بعيدين عن بعضهما كثيرا من الناحية النظرية. فإن السيميائية لا تلتقي مع التفكيكية منهجيا. لأن الأولى تعطي السلطة للنص. أما الثانية تحول السلطة المطلقة للقارئ. وهو ما يشكل نقيضا يصعب الجمع بين أطرافه. وعلى الرغم من اختياره المنهج السيميائي في كتابه الأول. إلا أنه يذهب للحديث عن منهج آخر. يعتمده في قصيدة "أنت ليلاي. يطلق عليه اسم المنهج " المستوياتي ".

والحقيقة أننا لم نستطع معرفة الحدود بين هذه المناهج التي ذكرها المؤلف. فمن السيميائية إلى التفكيكية. إلى المنهج المستوياتي. هذا فضلا عن انسياق المؤلف وراء المنهج الإحصائي في كثير من أجزاء الكتاب. حيث انساق أثناء حديثه عن التركيب الإيقاعي في القصيدة وراء إحصاء الإيقاعات. التي انتظمت شعر محمد العيد آل خليفة كله.(37)

أما الكتاب الثاني " ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية ". فتبدو المنهجية فيه أكثر نضجا. ففيه تخلى مرتاض عن الميكانيكية التي بدت بعض الشيء في دراساته السابقة. ففي هذا الأخير انبرى إلى تتبع مستويات أخرى من الدراسة شأنها. أن تتوغل أكثر في عمق النص.(38)

وقد بدا عبد الملك مرتاض في كتابيه أكثر تأثرا بالمناهج السيميائية كما لمسناها عند "بارت. وغريماس". ولا أدل على ذلك إلا هذا الإتباع الواضح في صياغة عناوين كتبه على غرار "بارت"؛ ففي كتابه الأول يستفتح العنوان بالحرفين

(ا..ي) على نسيج بارت في كتبه (s.z).

يستخدم مرتاض السيميائية في دراساته. للكشف عن نظام العلامات في النص.على أساس أنها قائمة بذاتها فيه لا مجرد وسيط.وذلك بتعرية البنية الفنية له. ويصهرها في بوتقات التشاكل والتباين والتناص والتقاين. والانزياح الذي يحرف الدلالة عن موضعها. فيمنحها خصوصية دلالية جديدة. طرأت عليها وانضافت إليها بفعل التوتر الأسلوبي.(39)

وهكذا تتأسس رؤية عبد الملك مرتاض في شموليتها على جملة من مبادئ السيميولوجية الغربية في قراءته للخطاب العربي

يدرجها في تصديره عند القراءة. لتكون بين يدي القارئ كتوجيه منهجي. غرضه تبيان المسعى العلمي الذي يروم إليه. بعيدا عن ضبابية وتعسف النقل. وتفاديا لاجترار النصوص وتقديمها مبتوتة عن مصادرها. ثم يقيم عليها أعماله التطبيقية. وهو ينوع في استخداماته المنهجية بين التفكيكية والسيميائية والبنيوية. من أجل منهج نصاني يعمل على النص وفقط. ولمرتاض إمكانية موفقة في التركيب بين المناهج الحداثية " إن تهجين أي منهج أمر ضروري لتكتمل أدواته. وليصبح أقدر على العطاء والرؤية.. من أجل ذلك تميل الاتجاهات المعاصرة إلى التركيب المنهجي لدى قراءة نصها. مع محاولة تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا تقع في التلفيقية.(40)

إن حضور رولان بارت في أعمال الناقد العربي عبد الله الغذامي حضور إبداعي خلاق. فقد تمثل الغذامي أعمال بارت فأحسن توظيفها. لدعم ما يطرحه منذ أو كتبه وحتى يومنا هذا. لقد كان "لذة النص" أول الكتب التي اقتبس الغذامي من ترجمتها الإنجليزية في سياق حديثه عن العلاقة بين السياق والشفرة. وذلك في أول كتبه " الخطيئة والتطفير ".

ويذهب في هذا السياق إلى أن " العلاقة بين السياق والشفرة متشابكة تشابكا عضويا مكينا.فلا وجود لأحدهما دون الآخر. فالقصيدة تستمد وجودها من الشعر. والشاعر وهو يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة مع كل ساليفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون

في ثقافته. ولذا قال رولان بارت: إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي. واليوم انبثاق من الأمس ".[41]

إن استخدام نص بارت أو "تلقيه" يتم عند الغذامي ضمن ما يسمى استراتيجية الاقتباس أو "صنعة الاقتباس". ويتحدث الغذامي عن تلك الاستراتيجية. فيقول: "هذه بعض أفكار بارت حول النص الأدبي أفردها هنا بحديث يخصها

..وأرجو أن يكون في ذلك إيضاح لأهم ما نجده عند بارت.. وأعرض هنا ما هو صلة برسالة الكتاب. وهي رسالة لا تطلب إلا بعض ما لدى رولان بارت. وقد أفدت من هذا البعض كل الإفادة ".[42]

إن في كتاب "الخطيئة والتكفير" كثيرا من الاقتباسات والمفاهيم. التي أدخلها الغذامي في المجال العربي في ضوء تعريب المفاهيم والمصطلحات. التي يمكن أن تخصص لها دراسة مستقلة. ويضع الغذامي كتاب "لذة النص" إلى جانب كتاب " "رولان بارت بقلم رولان بارت" 1975. وكتاب " خطاب عاشق " 1977. ويقول هي كتب يدخل فيها بارت في مرحلة عشق صوفي للنص.وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولهة. وهي خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين في مجلة (تل كيل) وكتابها.[43]

ويشير الغذامي إلى علاقة بارت بالفكر العربي. ويبدو أن لبارت معرفة جيدة بالفكر العربي. وقد أشار بإعجاب شديد إلى بعض المصطلحات اللغوية العربية من حيث دقة دلالتها وبعد معانيها من مثل "جسد". وهي إشارة أطربت بارت وانتشى بها في كتابه "لذة النص".

إن وقفة الغذامي عند رولان بارت كانت وقفة تمثل وتعريب. وإيجاد سياق جديد لنصوص مقتبسة من سياقات أخرى. ولكنها تصلح لتكون لها مرجعية في السياق الجديد. ويمكن استخدامها انطلاقا من هذه المرجعية الجديدة.[44]

المصادر والمراجع والهوامش

1 – مبارك حنون:دروس في السيميائيات.دار توبقال.الدار البيضاء المغرب – 1987.ص:74

2 – المرجع السابق.ص:82

3 – قادة عقاق:ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي.محاضرات الملتقى الوطني الأول:السمياء والنص الأدبي.قسم الأدب العربي.جامعة بسكرة – 7،8 نوفمبر – 2000.ص:110.111

4 – عادل فاخوري:علم الدلالة عند العرب.دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة.دار الطليعة بيروت – 1985 .ص:6

5– المرجع السابق.ص:70

6 – ابن منظور:لسان العرب.مادة (س و م).

7- cours de linguistique générale.p:33.

8 – فصول في علم اللغة العام.ص:40

9 – محاضرات في الألسنية العامة.ص:27

10 – محمد رشاد الحمزاوي:المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية (معجم عربي أعجمي.أعجمي عربي).الدار التونسية للنشر تونس.والمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.سنة – 1987

11 – وضع نخبة من اللغويين العرب.نشر مكتبة لبنان.بيروت.ط 1– 1983

12 – عبد السلام المسدي:قاموس اللسانيات (عربي فرنسي.فرنسي عربي).مع مقدمة في علم المصطلح.الدار العربية للكتاب – 1988.

13 – المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية.ص:262

14 – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – مكتب تنسيق التعريب:المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات.تونس.1989

15 – عبد الله بوخلخال:مصطلح السيميائية.أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها.جامعة عنابة.ماي 1995.ص:80

16 – رشيد بن مالك:مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي.إنجليزي.فرنسي).دار الحكمة الجزائر 2000

17 – شرشار عبد القادر:قراءة لقاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص.لمؤلفه رشيد بن مالك.محاضرات الملتقى الوطني الأول – السيمياء والنص الأدبي – بسكرة.2000.ص:97

18 – رشيد بن مالك:ترسيمات سيميائية.مجلة كتابات معاصرة.العدد 39.كانون الأول.كانون الثاني – 1999.2000.ص:45

19 – المرجع السابق.ص:46.

20 – محمد الناصر العجيمي:مدخل إلى نظرية غريماس السردية.مجلة الفكر العربي المعاصر.العددان .78.79 جويلية أوت – 1990.ص:78
21 – سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة.الدار التونسية للنشر.ص:111 – 142
22 – أمينة رشيد: السيميوتيقا ؛ مفاهيم وأبعاد.مجلة فصول.المجلد الأول.العدد الثالث.ابريل – 1981.ص: 44 –55
23 – سامية أسعد:مجلة فصول.المجلد الأول.العدد الثالث.أبريل – 1981.ص:67 – 79
24 – العدد السابق.ص:261 – 267
25 – هدى وصفي: مجلة فصول.المجلد الرابع.سبتمبر – 1984.ص:123 – 130
26 – ماري زيادة: الفكر العربي المعاصر.عدد 44.45 – 1987.ص:62 –73
27 – فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام.أفريقيا الشرق بيروت – 1999
28 – عواد علي: غواية المتخيل المسرحي:مقاربة لشعرية النص والعرض والنقد.المركز الثقافي العربي بيروت. الدار البيضاء – 1997
29 – محمد خير البقاعي:تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي.عالم الفكر.الكويت.المجلد 27.العدد الأول.يوليو.سبتمبر – 1998.ص:31 – 32
30 – المرجع السابق.ص:47 – 58
31 –محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا.دار الثقافة.الدار البيضاء.ط 1 – 1987.ص:5.12
32 – سيزا قاسم ونصر حامد:مدخل إلى السيميوطيقا.القاهرة – 1986.ص:142.252
33– عادل فاخوري:تيارات في السيمياء.دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت – 1990.ص:12.13
34 – كمال أبوديب:السيميائية أحدث العلوم الإنسانية.مجلة العربي الكويت.عدد 36،37.سنة 1986.ص: 59.60
35 – محمد عزام:النقد والدلالة.نحو تحليل سيميائي للأدب.وزارة الثقافة دمشق – 1996
36 – علي العشي:تحليل سيميائي للجزء الأول من كتاب الأيام لطه حسين.كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس 1976 – ص:9.119
37 – عبد الملك مرتاض:دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أنت ليلاي لمحمد العيد آل خليفة.ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر – 1992.ص:7
38 – عبدالملك مرتاض:تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد.ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر 1993. ص:15،8

39 – عبد الملك مرتاض:التحليل السيميائي للخطاب الشعري.ص:144

40 – مرتاض:المرجع السابق.ص:152

41 –عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير.دار سعاد.الكويت – 1993.ص:3.10

42 – المرجع السابق:ص:74

43 – المرجع السابق.ص:67.68

44 – محمد خير البقاعي:تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي.مرجع سابق ص:38

نبض النص

أ-عبد الرحمن تبرماسين
قسم الأدب العربي
جامعة محمد خيضر، بسكرة

ملخص

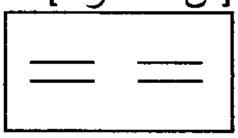
أساس الفكرة التي نود تقديمها تنطلق من أن النص الشعري جسم حي. وهي الفكرة التي طرحناها في الملتقى الأول "السيمياء والنص الأدبي" والَّتِي كان محورها الفضاء ونحاول الآن تطويرها انطلاقا من أن التكرار هو الفاعل في الفضاء "Espace" بِ: الامتداد "Prolongement" والتعامد "Orthogonalité" والانتشار "Diffusion"

والتكرار عنصر يطغى على العناصر البديعية في القصيدة المعاصرة بل يحتويها ومن ثم يقوم بفعل التنامي "Excroissance" للقصيدة. ومن خلاله يكون لعنصر الترصيع والتوازي دورا فعالا في تجسيد البنية الإيقاعية في شكل نابض "Pulsation" يعتمد المد "Flux" والجزر "Reflux" شكلا وقراءة، وفي غياب النبض يتعرض النص للتسطح ويخفت الإيقاع ويقل النبض ويتلاشى التأويل بفعل انحصار الفضاء الذي لا يمنح للنظر أبعادا سيميائية.

إن الشاعر المعاصر يتعامل مع القارئ أكثر من السامع كما يتعامل مع المكان الذي يمنحه فضاء مرئيا، ومن ثم فتعامله يتم من خلال وسيطين: فضاء الورقة، والكتابة ونوعها وسمتها، فيعوض الشفاهة بالكتابة ويتقدم البصر على السمع في إدراك العملية الإيقاعية الناجمة من التكرار الذي يطغى على العناصر البديعية كالترصيع وإن قل وهو في القصيدة المعاصرة "الحرة" عبارة عن مقابلة لفظة بلفظة أفقيا أو عموديا في البيتين: الخطي أو الصوتي على وزنها ورويها، فتكونا متوازيتين ومتوازنتين لا تزيد إحداهما على الأخرى. مثال الأفقي قول عثمان لوصيف

مثال 1

[من المتدارك]



في غنائك أو في بكائك أسبح مثل الندى

في سجودك أو في جحودك أرشح مثل الندى(1)

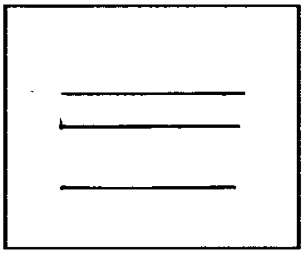
مثال العمودي قول بلقاسم خمار:

أناشد مثلك وهج الضياع

شعاع..

عذاب..

ممات .. (2)



مثال من الترصيع متعامد الشكل قائم على القافية المختلفة

. يقول أبو القاسم سعد الله:

وبكل نجم سامر

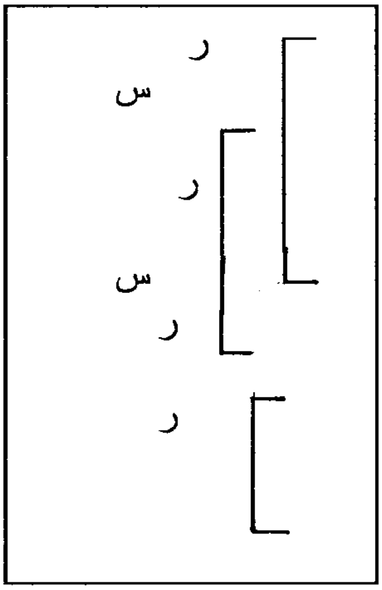
وبكل ليل دامس

وبكل فجر عامر

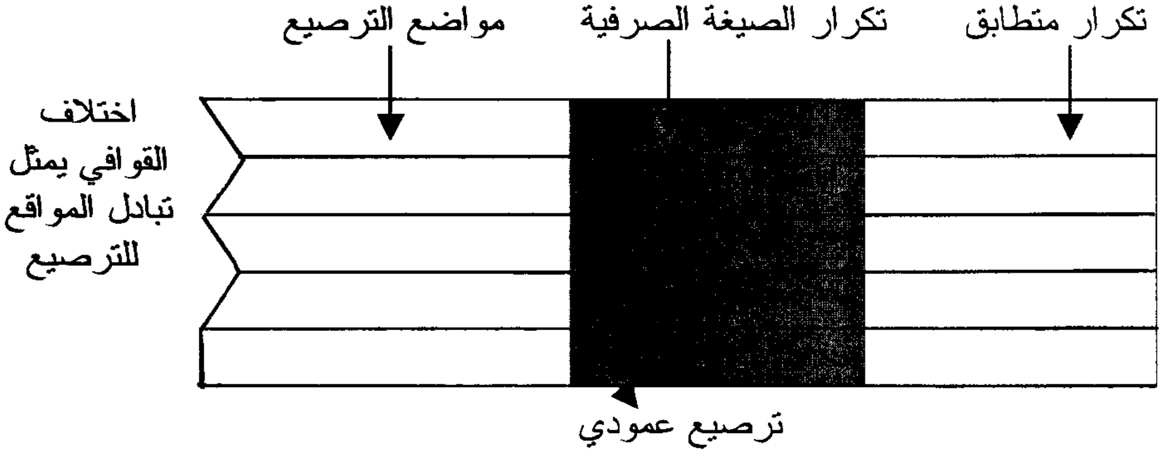
وبكل يوم عابس

وبكل وشم أخضر

وبكل مجد أحمر (3)



الشكل الهندسي للأبيات السابقة

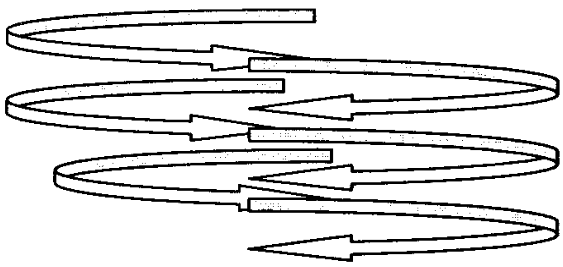


الملاحظ في المثال السابق اقتران التكرار بالترصيع ومن ثم نقول ليس كل ترصيع تكرارا. لكن بصيغة صرفية قد يكون الترصيع تكرارا.

إن الترصيع في المثال السابق نتج عن التجانس الصوتي الناتج من صيغة **"فاعل"**و **"أفْعل"** فتساوت في بنيتها الصوائت القصيرة والطويلة واتفقتا في سكون التركيز الذي يتبعه الصوت **وكأنه تمديد للزمن** ولم يأخذ دور القافية كما يقول جون كوهن [4] لأن القافية تنهي البيت .

إن الأشكال السابقة تأخذ معنى آخر عند الشاعر عبد الله العشي في توظيفه للفضاء فتنسجم مع تعريف ابن سيده للترصيع الذي هو «ترديد الصوت في الغناء والقراءة»[5] وتتجاوب سيميائيا مع عنصر التكرار في استغلال التشكيل وتشكيل فضاء القصيدة وتتحرر نهائيا من سيمياء الخطوط أفقية كانت أو عمودية وينزاح إلى الموضع اللائق بالترصيع على حد تعبير قدامه بن جعفر[6] وهو بذلك يرصع المعنى والشكل، ويمنح للقصيدة زخرفة سمعية ومرئية يتداخل فيها التكرار والتوازي والمقابلة والطباق في موضع واحد يقول في قصيدة الغياب:

ويعود الهمس واللهفة ...
والبوح. يعود البرق والنشوة ...
والسكر. يعود الغيب والبهجة ...
والقرب. يعود البسط والقبض ...
يعود الأنس والوجد ...
يعود الكشف والإخفاء،
حتى ...
ليس يبقى أي شيء في إهابي[7]



فالشكل المناسب سيميائيا لهذا المثال هو النابض "Pulsation" الذي يسمح بالتجاوب مع المعاودة الدورية للإيقاع الشعري فيشتركان في الترديد والنبض وهذا حالهما **"الإيقاع والنابض"** وهو ما تبوح به الألفاظ المرصعة صرفيا : البوح، السكر، القرب، الهمس، البرق، الغيب، البسط، اللهفة، النشوة، البهجة. قد يتراء للقارئ أن لا ترصيع في المثال إذا نظر إليه بشكل سطحي أفقي لكن في قراءته ووصله لنقاط الاستمرار، بلا توقف إلا عند علامة الوقف" النقطة" يعثر على الترصيع ويتحسسه، والإيقاع نكتشفه بالإحساس ولا

نقبض عليه لأنه متسرب. و يتمظهر الترصيع في نفس المثال بشكل آخر: نقاط الاستمرار. فكل نقطة تقابل لفظة من الجملة ذاتها. وينبثق الإيقاع من هذا التردد الزمني كما يقول بول فري" Paul frais " «لا يسمى البناء إيقاعا إلا إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة». (8) لذا فالترصيع في القصيدة المعاصرة يأخذ أبعادا جمالية أخرى غير الأبعاد التي كانت تقتصر على تعديد وتجديد الرنين الموسيقي، كبعد متعة النظر، وتلذذ السمع ويقوم بوظيفة تعبيرية تؤكد على حدوث الفعل وليست كالتي للقافية لأن «القافية توجد في أبيات يختلف معناها اختلافا كليا» (9) و «أنه يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت» (10)

ومثال آخر قريب من السابق حيث الترصيع فيه يستهل به الأبيات الخطية فيتفق في الصيغة الصرفية والتنوين الذي يعمل على الترنيم وزيادة الغنة في الجزء المقتبس بكامله.

يقول أبو القاسم سعد الله:

أقسمت .. إلا أنني من تعرفون

ريحا .. تزمجر في الفضاء

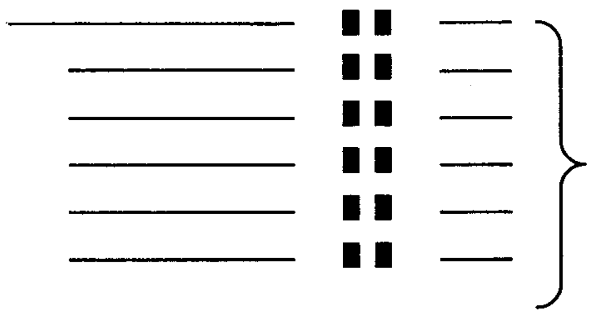
نارا .. تؤج مدى السنين

حقدا .. تدفق بالدماء

نصرا .. تتوج بالخضاب

بندا.. يرفرف في السحاب (11)

موضع الترصيع



الشكل الهندسي للشاهد

يتجاوب الترصيع في هذا الشاهد مع الشكل العمودي الذي اختاره الشاعر فهو يأتي بعد كل معاودة دورية التي هي خاصية من خصائص الإيقاع الشعري ويتجسد في الصيغة الصرفية والتنوين وتتجاوب كل لفظة مع أخرى عموديا إلا الأولى والثانية ففيهما نشاز موسيقي لأنهما مختلفتان صوتيا لعدم انسجام الياء في لفظة "ريحا" مع الألف في لفظة "نارا" هو المعمول به في القوافي فالياء لا تتبادل مواقع الردف مع الألف لأن الألف أكثر اتساعا منها فلو قال "نورا" لكان ألطف لأن "الياء" و "الواو" تتبادلان المواقع في الردف لتقاربهما وضيقهما وينتجان عن الكسرة والضمة، ولا يحدث هذا النشاز الذي يعد خللا إيقاعيا تدركه الأذن الحساسة غير أن هذا الخلل تغلب عليه بالتنوين الذي يسمى نون

الإنشاد حينا ونون الترنيم حينا آخر، وبسكون الاستغراق الناتج عن المقطع الممدد في نهاية الأبيات الخطية إلا أن العين كما الأذن لا تخطيء في النشاز الإيقاعي الذي ينجم عن الروي لأن السجع جزء من الترصيع. فكلمة "الفضاء" لم تستجب لها كلمة "السنين" بالقدر الذي يشبع الحس الإيقاعي بالرغم من اتفاقهما في المد الممدد والسكون والوزن فكانت كلمة الدماء أكثر استجابة لها، لأن لفظة "حقدا" وهي موضع الترصيع في بداية البيت الخطي تبتدئ بالكسرة كما في لفظة "ريحا" فاستجابة الحركة القصيرة للحركة الطويلة من نفس الجنس أقوى وأكثر انسجاما وأثرا في البنية الإيقاعية في موضع الترصيع، في حين نجد وفاقا تاما بين بقية الخواتم في الأبيات الخطية الأخرى التي تتفق في حلية السجع.

فالترصيع في جانبه الشكلي ورد في هيئة "توازي عمودي" بين المفردات ونقاط التواصل التي تشكلان مع الترصيع الذي قام بتجميل المعنى والفضاء ومن ثم جاءت اللوحة متناغمة بين الصوت الشعري الملفوظ، والصوت الشعري المكتوب لولا النشاز الذي أشرنا إليه. وعليه يمكن تحسس الإيقاع في المساحة المكتوبة وتقدير حركته وفق زمن مناسب لها.

ويقول محمد صالح باويه في قصيدة "أعماق "(*)

مثال 2ـ رحت أهوى بوجودي ،

بأعاصير الزمان

وبحقد الغابة السوداء..

والقرن المهان

رحت أنقض بشوق وأغان

رحت أنقض على التنين والأصنام

في كل مكان

رحت ألوي مخلب الغربان ،

يا ربُ ...

قضائي يغرس اليوم بنودي ..

ورماني

رحت أردي قلعت الطغيان ،

يا رب (12)

رحت

أهوى بوجودي

أنقض بشوقي وأغان

أنقض على التين والأصنام

ألوي مخلب الغربان

أردي قلعة الطغيان

في هذا المثال تطابق في الفعل "**رحت**" وفي الفعل "**أنقض**" وتماثل في الصيغ العروضية "أهوى، ألوي ، أردي " وتطابق في الصوائت، والحرف الأخير للفعلين " **ألوي وأدري** " وتطابق في المواقع الأخيرة لهذه المفردات "**أغان، الغربان، الطغيان**" كل هذا التوازي يقوم بنفس الوظيفة الجمالية والإيقاعية القائمة في الأشكال الهندسية ولم يغفل الشاعر الجانب الهندسي فحرس على استغلال الفضاء بتقنية التوازي فاستغل الصراع القائم بين الأسود والأبيض في شكل تواز قائم على تبادل المواقع بين الأسود والأبيض وركيزته "**المد** Flux **والجزر** Reflux " لكي يحقق نبضا إيقاعيا في فضاء القصيدة مثلما حقق التوازي في الأصوات الذي حقق له تكافؤا في النسب والمقادير للبنية الصوتية في الشاهد.

مثال 3 ــ يقول عبد الله العشي :

ويعود الهمس واللهفة ...

والبوح. يعود البرق والنشوة...

والسكر. يعود الغيب والبهجة...

والقرب. يعود السبط والقبض ...

يعود الأنس والوجد ...

يعود الصحو والمحو ...

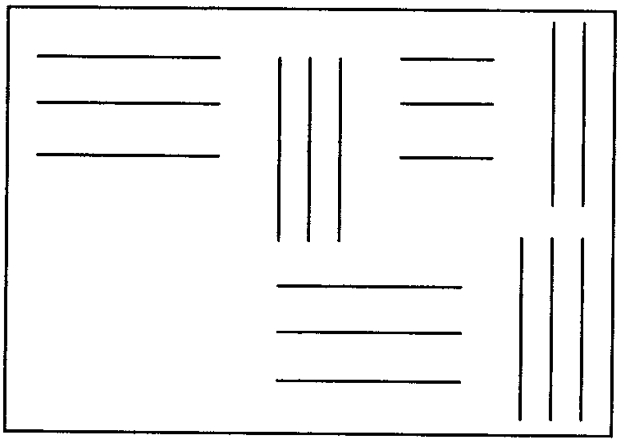
يعود الكشف والإخفاء ،

حتى ...

ليس يبقى أي شيء في إهابي. (13)

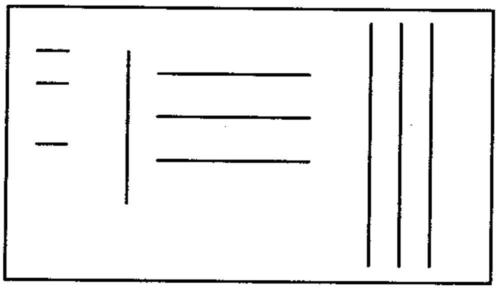
لقد تطرقنا لهذا المثل في جنس الترصيع ومثلناه سيميائيا بالنابض، وهاهو يفرض نفسه في عامل من عوامل الإيقاع "**التوازي**" فيمنحنا شكلا هندسيا متوازيا يقوم على الخطوط المستقيمة المتوازية التي لا تلتقي مهما امتدت وينعكس في صورة زخرفية كالشكل الآتي:

الشكل كما هو
في أصل القصيدة



هذا توزيعه الفضائي حيث انتشر التوازي أفقيا وعموديا فمنح نسيجا من خيوط مطرزة شبيهه بأية زخرفة. يعمل على استقرار النفس والتفاعل معه فالفضاء الذي منحه الشاعر للقصيدة، فيه دقة صانع للزخرفة إن في الترصيع أو في التوازي. ولنقترح شكلا آخر يعتمد على التوازي الهندسي البسيط وليكن توازيا امتداديا عموديا. وتكون القراءة على الشكل الآتي:

ويعود الهمس واللهفة ... والبوح .
يعود البرق والنشوة ... والسكر .
يعود الغيب والبهجة... والقرب .
يعود الأنس و الوجد ...
يعود الصحو والمحو ...
يعود الكشف والإخفاء،
حتى ...
ليس يبقى أي شيء في إهابي ...



الشكل بعد أن عدلت القصيدة

فالتوزيع يختلف بين الشكلين، فالشكل الثاني افتقد رونقه الذي اكتسبه من خلال ما شغله من حيز فضائي منوع لفقدانه صفة التقديم والتأخير التي أسس عليها الشاعر

مواقعه وتوزيعه الإيقاعي، فانحدر إلى البساطة الهندسية فشح عليها الإيقاع البصري وافتقد النبض المستشف من الترصيع وأصبحت الصورة الإيقاعية باهتة شكلا وقراءة لوجود عامل الاستمرار الخالي من الانحناء والمفرغ من الاستفزاز المؤسس على أمرين هما :

1- العودة إلى السطر والمعتمد على ترديد الواو واللفظة المتماثلة عروضيا.

2- الوقف التام في وسط البيت الخطي إذ قام بنقل النغمة المألوفة في نهاية السطر والمولدة من القافية إلى الوسط.

وهذه تقنية إيقاعية تتمثل لها القصيدة المعاصرة والتي تعتمد على تبادل المواقع واللعب على فضاء المكان بتقنية أخرى يمكن أن نصطلح عليها بالتقلص والتمدد للمكان، وللبيت الصوتي أيضا. وللإشارة فالتقلص والتمدد من مولدات الإيقاع.

ولذا أرى أن هذا الجزء من القصيدة ناطقا بالإيقاع لوفرة "**النبض** Pulsation " الذي هو في ذاته نوع من التقلص والتمدد بالرغم من أن الإيقاع دائما متسرب إلا أنه يكاد يرى ويلمس في هذا الموضع إذ ارتقى من درجة الإحساس النفسي إلى درجة الإدراك البصري فعم القصيدة وغمرها بشعرية فياضة.

والحقيقة أن "**نشيد الوله**" الذي اقتبسنا منه الجزء الآتي يتخذ من النبض خرسانة لمعماريته تعتمد على الشكل اللولبي الذي يمنح بنيته قوة المقاومة كتلك التي يمتلكها النابض الممتص للصدمات والحامل للثقل فيجعل الحركة الإيقاعية تنساب انسيابا في جسم القصيدة. ولنتأمل هذين البيتين كيف قام بتوزيعهما وكيف استغل تقنية تبادل المواقع للألفاظ والحروف المتوازية المتطابقة:

من ترى علم الطفل
نسج الخيال ...
وعلمه القفز فوق المحال
وعلمه أن يصير حمامًا ...
ينقر في نشوة الطفل
ذوب الزهر.

صارت الأرض أجمل، من يومها

والسماوات أجمل

والبحر، والرمل،

والكون أجمل،

والكلمات اليوابس ...

صرن درر. (14)

فالكلمات المتوازية المتطابقة تتراجع إلى الأمام أو إلى الوراء عن مواقعها الأصلية في بداية كل بيت خطي فهو نوع من التقلص والتمدد في فضاء المعطى اللغوي، وفي الزمن أيضا، وتوازي الحرف الرابط في بداية كل بيت خطي لا تحيد عنه العين، واللافت أن الشاعر لم يعتمد على الحرف المتوازي الأكثر تكرارا في البيتين وهو: "اللام" إذ حد من سلطته ولم يمنحه القرار الصوتي في بناء البيت لصفته الجانبية وتجنبه وفضل عليه الأقوى، الحرف المكرر في صوته، واتخذه مركزا في ختم البيت الصوتي لتكراريته وترديده، ودور اللام في الإيقاع دور تنغيمي مقداره الزمني فاصلة.

مثال 4- وهذا المثال شبيه بالسابق في استغلال المواقع وفي اتفاق الفواصل النغمية المتعامدة وبالرغم من محاولة استغلال التضاد في المواقع المتساوية فهو لم يحقق نسيجا لولبيا يمنحه الصلابة والنبض ليكثر ماؤه فمن الناحية التقنية لم يرتق إلى الصورة الفضائية التي ينشدها صاحبه بالرغم من محاولته التدوير بطريقة التصدير، فهو غني بالنغم النابع من الحرف المتوازي المتعامد وبتطابق الصوائت. لكن الإيقاع ليس هو النغم فقط. ربما هي تجربة جيدة لكنها لم تبلغ مداها بعد لارتكازها على القافية ووحدة الروي يقول مصطفى محمد الغماري في قصيدة "**قدر أن نعشق الشمس**":

حلم نبهنا من غفوة الدهر

صحونا ..

ليتنا لم نعرف الصحو

سكرنا ..

ليتنا لم نعرف السكر

احترقنا

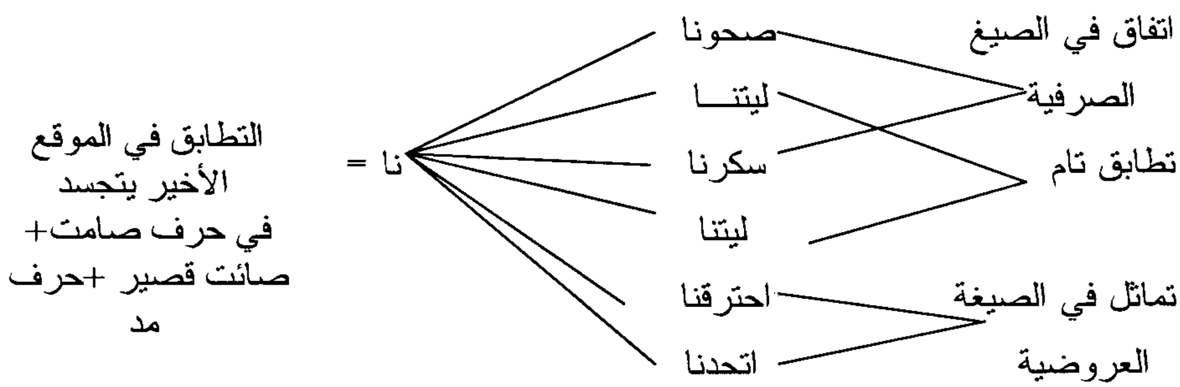
فإذا الصحو احتراق

واتحدنا

فإذا الوحدة سكرة وأغان وقمر

ليس إلا الحرف ضوئيا لنا

إلا السور (15)



بين المثالين السابقين (3 ،4) تتجلى شاعرية الشاعرين وتتباين من الوجهة النقدية؛ فهما يشتركان في الرؤية الإبداعية ويختلفان في طرائق التبليغ فالمثال الأول يستجيب لخصائص الحداثة في القصيدة الجديدة ويتحكم فيه الوعي النقدي ولو بطريقة غير مقصودة والثاني يستجيب لمقومات القصيدة العمودية أكثر من استجابته لمقومات القصيدة المعاصرة

مثال 5- في غنائك أو في بكائك أســـــــــــبح مثل الندى

في سجودك أو في جحودك أرشــــح مثل الندى

فوق خديك أسقط مثل النــــــــــدى

بين نهديك أهمس مثل النـــــــــدى

تحت جفنيك أنعس مثل النــــــــدى

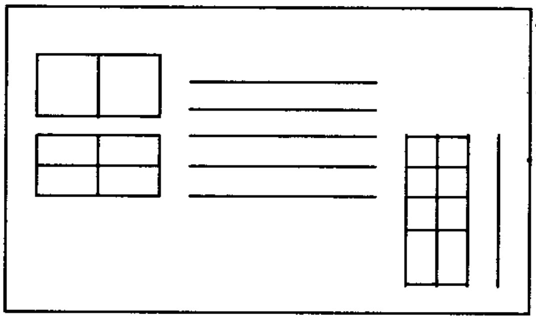
آه!

ماذا؟

أموت ويبقى الندى (16)

في هذا الجزء من قصيدة "**الندى**" يبدو التوازي ماثلا فوق السطح يشكل حيزا بالمفهوم الهندسي الرياضي، لكنه لا يستجيب لرغبة النفس المتذوقة ولا يلبي حاسة البصر بالرغم من إحساس الأذن به لأن الشاعر لم يسْع إلى استجابة حواسه بعضها ببعض لينقل العدوى إلى المتلقي ربما لأنه لازال يحمل في أحشائه بذور التراث التي تشده إلى أفقية البيت الصوتي في القصيدة العمودية التي تستجيب للعامل البيئي للشاعر العربي وتتفاعل معه أكثر من تفاعلها مع العناصر البيئية والحضارية للمجتمع المعاصر ولذلك تشظى التوازي وراح سدى دون الإفادة منه شكلا رغم كثافته في النص. وأقترح إعادة تشكيله بالصيغة البصرية التالية:

في غنائك أو في بكائك ...
أسبح مثل الندى. في سجودك أو في جحودك ...
أرشح مثل الندى. فوق خديك...
أسقط مثل الندى. بين نهديك ...
أهمس مثل الندى. تحت جفنيك..
أنعس مثل الندى.
آه !
ماذا ؟
أموت ويبقى الندى



توزيعه الهندسي في فضاء الصفحة

ما من شك أن البصر سيدرك التغير الذي حدث في "**الحيز الهندسي**" ويصطدم بالعناصر المتوازية دون الإشارة إليها، ويضع المتلقي حاستيه السمعية والبصرية معا على كل عنصر تطريزي و تتحقق للشاعر عدة وظائف تعبيرية: جمالية، إقناعية، وذلك كله بفضل حسن استغلال `المكان واشتغال الفضاء فيشترك العاملان، الإيقاعيان "**الفضاء والتوازي** " في تقديم صورة إيقاعية تمتع السمع والبصر.

بالشكل المقترح يبرز التوازي: المقطعي، والعمودي، والتناظري بوضوح ويتجلى التعامد Orthogonalité في وسط المساحة التي تشكل منها رقعة التوازي المتطابق.

ساعد الامتداد Prolongement على الانتشار Diffusion للعناصر المتماثلة كحروف المضارعة والصيغة الصرفية "**أَفْعَلُ** " وحرف الجر "**في**" وظرف المكان "**فوق، بين، تحت**،" وحرف الخطاب "**كـــ**" فتفجر الدال بين الفعل والظرف وبدا المدلول حركة إيقاعية قائمة بين العمق والتسطح، وبين الرشح والهمس، والنعاس والموت.

إن اقتراحنا السابق ليس لعبا بالمتوازيين كما في رياضة الجمباز بل هو تفجير للإيقاع الناشئ عن توازي الألفاظ والأصوات المتكررة «عبر مسافات زمنية محددة. ليس مجرد تنظيم شكلي محض، بل ينفلت منه ما يمكن وصفه بالروحانية، قد نستمع بالمصادفة إلى نغمة وترية، مرحة أو حزينة، فإذا بها تكشف لنا عن لحظة عاطفية قديمة ولا ندري كيف تم هذا الإيقاظ ولا كيف أتيح للروح أن تشرق. إن الفنان هنا لابد له من رعشة الروح » (17) لا شك أنها موجودة لكن ينقصها إعادة النظام لخلق عنصر الانسجام ليتسق المعنى مع جمال الشكل وليخلق نظاما إيقاعيا يتجاوز حدود المعنى ليفتق دلالات شعورية غائرة في أعماق النفس التواقة إلى كل ما هو روحي وجميل.

الهوامش

(1)- عثمان لوصيف. أعراس الملح. ط1988م.و.ك الجزائرّ. ص30

(2)- محمد بلقاسم خمار. الحرف الضوء، ش. و. ن. ت. الجزائر ص 137 و 138

(3)- أبو القاسم سعد الله. الزمن الأخضر.م.و.ك الجزائر1985 ص133

(4)- جون كوهن. بناء لغة الشعر. ترجمة أحمد درويش. دار المعارف. القاهرة ص 108

(5)- ابن سيدة. المخصص. المجلد الثاني. السفر السادس. تحقيق لجنة إحياء التراث العربي. دار الآفاق الجديدة.بيروت. ص148

(6)- أبو الفرج قدامه بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت ص83

(7)- عبد الله العشي. مقام البوح. باتنيت. الجزائر 2000 ص85

(8)- جون كوهن بناء لغة الشعر ص112

(9)- المرجع السابق ص108

(10)- نفسه ص105

(11)- الزمن الأخضر ص 134

(*) مقسمة إلى أجزاء وكل جزء على وزن معين والشاهد من بحر " الرمل"

(12)- محمد الصالح باوية. أغنيات نضالية ش.و.ن. ت. الجزائر ص79

(13)- مقام البوح ص 85

(14)- نفسه ص73و74

(15)- مصطفى محمد الغماري. قراءة في آية السيف ش.و.ن. ت. الجزائر1983 ص34

(16)- أعراس الملح ص 30

(17)- فاسيلي كاندلسكي. الروحانية في الفن. ترجمة فهمي بدوي. الهيئة لمصرية العامة للكتاب. القاهرة 1994 ص48.

أبجديات في فهم النقد السيميائي

مفاهيم واشكالات.

الأستاذ: بشير تاوريريت

قسم الأدب العربي – جامعة بسكرة

(1) المنشأ الالسني للنقد السيميائي :

لقد جاءت اطروحات دى سوسير بفضائها الالسني، فمزقت الستائر والحواجز ورفعت الحجب بين العلوم سواء في علم النفس أو في مفهوم "النظام" "والعلامة" والإبلاغ " أضحت هذه العلوم تستعير المنهج الألسني، وبلا تردد تأثر الأدب الحديث في بناء القصة الحديثة بتقنياتها السردية باللسانيات، ومن الناحية النقدية الفينا تأثر النقاد الغربيين باطروحات سوسير بدءا بالشكلانيين الروس مرورا بالسيميائيين وصولا إلى أحدث المحطات النقدية المعاصرة، وهو الأمر الذي أوجب على الناقد الأدبي أن يتزود بثقافة لسانية متجددة، وتبعا لذلك فإن كلا من اللساني والناقد الأدبي مطالبان اليوم بإحكام الصلة بينهما لفك مغالق النص .

ومما لاشك فيه أن المنهج النقدي يتقدم في خارطة الجمال فيتيح إمكان ظهور هذه الصلة بل يسعى جاهدا إلى إبراز مجموع القيم التي تزخر بها ولادة النص، وهذا هو السر الخفي للجمال الذي يجلس خلف "جبال البيرنيه" . والسيميائية هي علم تمت ولادته الحقيقية بعد مخاض تراثي عسير على يد العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير" من خلال تدريسه في مجال اللسانيات أو البحث اللغوي أولا، فمن هذا الحقل الالسني نشأت السيميائية. بيد إن ميدان السيميائية تنوعت فيه اقنية البحث حتى كادت تشمل كل ميدان قابل للتحليل: فالاقتصاد السياسي وجد فيها المعين المتوفر ليطبق عليه بين البنية والدلالة، واللغوي كذلك، وعلم الاجتماع، وعلم النفس....الخ.

ومهما يكن من أمر فلا أحد ينكر اثر المد الالسني في الاتجاهات النقدية المعاصرة سواء كانت بنيوية أو سيميائية أو أسلوبية أو تفكيكية. والذي يعنينا هنا هو الأثر الالسني في الدائرة السيميائية المعاصرة فترى إلى أي مدى كانت السيميائية وريثة شرعية للحقل الالسني؟

النقد السيميائي كنشاط فكري خاص، يسعى دوما إلى تعزيز أرضيته تعزيزا السناء، وذلك بهدف إنتاج معرفة جمالية عن طريق تخصيصها بموضوعها الذي هو نصوص أدبية ، بيد أن هذا التخصيص يبقى متحجما ومتقزما ان لم يتخذ من الدرس الالسني دعامة له، ويتمظهر ذلك نظريا وعمليا في تاثر الدرس السيميائى بالنظرية اللغوية السوسيرية ، حيث أضحى حديث سوسير عن ثنائية (الدال و المدلول) والعلاقة بينهما، وكذا خطية الدال والآنية (الوصفية) ومهمة اللساني في اعتماده على مبدأ الثنائية للظاهرة اللغوية (لغة /كلام)، (اختيار/ تأليف)، (داخل/خارج)، (صوت/معنى)، (واقع/خيال)، (حضور/غياب) وكذا المحايثة. كل هذه المسائل كانت بمثابة المقدمات النظرية التي استثمرتها المناهج النصانية في رحلتها وترحالها إلى العوالم الداخلية للنص الأدبي. والسيميائية تأتي في طليعة المناهج النقدية المستثمرة، ويتجلى ذلك في تركيزها على القطب الداخلي للنص فلا ريب إذن من إضفاء صفة الألسنية على هذا النقد.

نود التأكيد هنا على أن السيميائية باتجاهاتها المختلفة هي أطروحة سوسيرية ويتمظهر ذلك في اتكائها على الثنائيات الألسنية لا سيما ثنائية "الداخل و الخارج" و هي الثنائية التي انبنى عليها منطق النقد الأدبي الحديث والمعاصر، فالانتصار إلى قطب الداخل انجرت عليه البنيوية والسيميائية و الأسلوبية...الخ. والسيميائية لا تلتقي مع اللسانيات السوسيرية في هذه النقطة فحسب، بل أجدها تلتقي معها أيضا في القول باعتباطية العلامة اللغوية "فللعلامة اللغوية: صفة جوهرية هي الطبيعة الاعتباطية" [(1)] هذه الطبيعة الاعتباطية هي التي تمنح الدوال مدلولات لا نهائية؛ لأن المبدع في تصور السيميائيين يحصد الكلمة من مخزون اللغة فيدخلها في سياق جديد و هو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة.

دي سوسير وهو يقرر اعتباطية العلامة اللغوية لم ينج من بعض الانتقادات ف"بنفنيست" اعتقد أن سوسير خانته الصلابة والتماسك في شأن اعتباطية العلامة بوصفها النقطة الجوهر في صلب النظرية السوسيرية، يقول و القول لـــ:بنفنيست "إن الاعتباط يقع بين العلامة (دالا ومدلولا) والشيء الذي تعينه وليس بين (الدال والمدلول) خصوصا إنهامن طبيعة نفسية... إن الاعتباط يكمن بين اللسان والعالم، ليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية وإنما هي (ضرورية)"[(2)]

هذه الانتقادات لا تنفي بتاتا أثر الدرس السوسيري في أطروحات السيميائيين وأكثر ما يتجلى ذلك في تصور اللسانيات للرسالة اللغوية بوصفها منظومة من العلامات اللغوية وأن العلامة هي التي تتكون من دال و مدلول، والدال هو تلك الصورة الصوتية والمدلول هو ما تثيره تلك الصورة في ذهنية المتلقي، هذا الطرح وما يعج به من مصطلحات ومفاهيم كان قد غزا دنيا النقد السيميائي فيما بعد، فأحادية النظر تكمن في التصور الأحادي و الواحدي للغة أي التركيز على فعالية الوحدات والعناصر اللغوية في استنطاق المكامن الجمالية للرسالة النصية.

إن التزام سوسير بضرورة إدراك اللغة إدراكا ذهنيا ثم إن مهمة الالسني عنده تنحصر في وصف النظام اللغوي وصفا آنيا، هذه الأصداء السوسيرية نجدها في أطروحات السيميائيين في القراءة النصية للنصوص. يضاف إلى ذلك تركيز اللسانيات على العلاقة بين العلامات داخل النسيج النصي، هذا التركيز تحول فيما بعد إلى ربيب استضافته السيميائية في قراءة النصوص الأدبية .

وإذا كانت اللسانيات في واحدة من منطلقاتها الأساسية قد عملت على تحرير علم اللغة من العلوم الأخرى اللالغوية ، فهذا المنطلق اعتنقته السيميائية في محاولة تحرير وتخليص النص من اهتماماته بالمحيط الاجتماعي والتاريخي على حد سواء.

وإذا كان دي سوسير قد بشر بميلاد علم جديد سماه بالسيميولوجيا أو "الاعراضيه" في الستينيات من هذا القرن دالا في الوقت نفسه عن الفضاء الذي يتحرك فيه هذا العلم، وهو دراسة حياة الرموز في رحاب الحياة الاجتماعية، معربا عن القوانين العامة التي تتحكم في هذه الرموز(3). ومشيرا في الوقت نفسه إلى أن موضوع اللسانيات الوحيد هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها. هذه الإشارة السوسيرية تحولت في كتابات النقاد السيميائيين إلى موقف تبناه النقاد السيميائيون، ويتضح ذلك في دراستهم للأحداث اللغوية للنص وما تزخر به من عطاءات جمالية في سياق من العلاقات الاعتباطية والتي تفرض دلالات لانهائية.

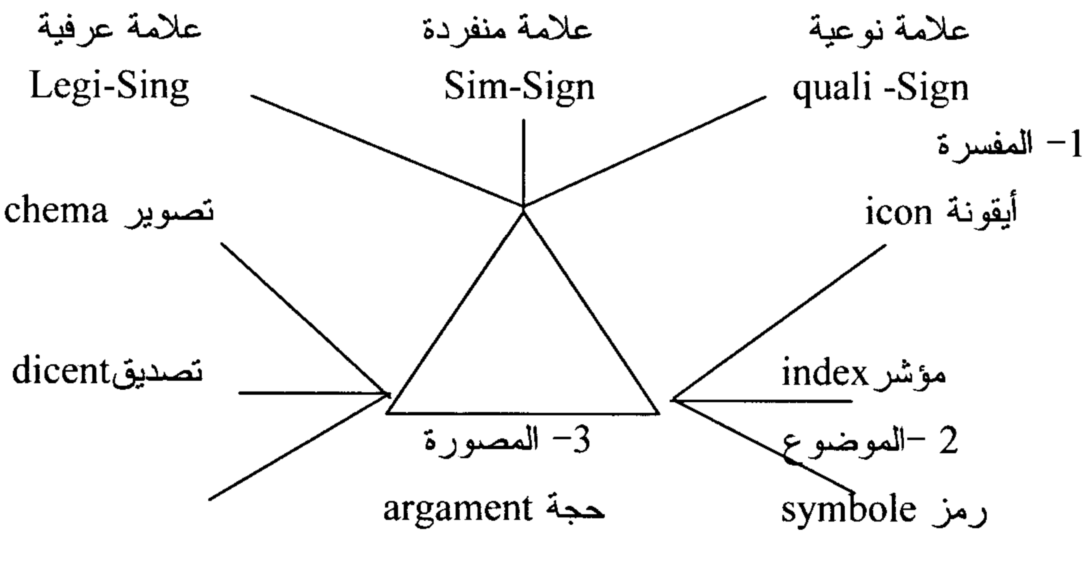
لعل النقاط السالفة الذكر قد أسهمت في إماطة اللثام على مجمل التداخلات الموجودة بين الحقل اللساني والحقل السيميائي، مما يؤكد للعيان أن السيميائية بتصوراتها المختلفة هي أطروحة ألسنية.

2) نظرية النص من المنظور السينمائي : ملامح وسمات .

أ – ساندرس بيرس(1839 – 1914) (sandres pirs) :

تشغل السيميائية في أطروحات بيرس فضاء أوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السوسيرية، إنها نظرية سيميوطيقية نظرية جمعية، أشمل من الأولى؛ لأن صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاها تحديدا أشمل وأكثر عمومية، فهي علم الإشارة، الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى وفي هذا الصدد يقول: "ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبية الارضية والديناميكية الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريع المقارن وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام... إلى انه نظام سيميولوجي"(4)

هنا ينكشف الفضاء اللامحدود للسيميائية التي تنظر الي علامة بوصفها كيانا ثلاثي المبنى يتكون من(الصورة BEPRESENTAMEN) وتقابل (الدال) عند سوسير و(المفسرة INTERPRETANT) و تقابل (المدلول) عند سوسير والموضوع (OBJECT) ولا يوجد له مقابل عند سويسر. وقد ميز بيرس بين نوعين من الموضوعات، أحدهما الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، و يشكل جزءامن أجزاء العلامة، وعنصرا من عناصرها المكونة (5). ولكل ركن من هذه الأركان الثلاثة تفريعات ثلاثية، كما في الهيكل التفريعي التالي.(6)



إن هذا التصور السيميائي في مثلث بيرس لم ينج هو الآخر من انتقادات بنفنيست، حيث أخذ على بيرس تحويله كل شيء إلى علامات، ووضع العلامة أساسا للعالم بأسره فهو... ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف وتحديد جميع عناصر ومكونات العالم، سواء كانت هذه العناصر ذات طبيعة حسية أو مجردة أو منفردة، أو كانت متشابكة. والإنسان بمشاعره وأفكاره في تصور بيرس هو علامة أيضا. واللافت للنظر أن هذه العلامة وكما يرى بنفنيست – لا تحيل إلى شيء سوى إلى علامة أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامة المغلق نفسه؟ هل نستطيع في نظام بيرس أن نجد نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة العلاقة وشيء آخر غير نفسها.(7)

وما نلحظه نحن على نظرية بيرس هو أنه عمل على توسيع الفضاء المعرفي الذي تشغله السيميائية، وذلك بعقد صلة جوهرية بينها وبين مختلف العلوم والمعارف، وقد تجلى ذلك في علاقتها وتواشجها مع الحقول اللسانية والأسلوبية والشعريات، والبنيوية، وعلم النفس، إلى جانب اسرافها في استخدام أدوات هذه العلوم، ومفاهيمها الاجرائية .

بيد أن تداخلها مع فصائل العلوم الأخرى غير الألسنية لا ينفي انتماءها إلى مملكة النقد الألسني والبنيوي، ولعل هذا ما جعل أحد النقاد المعاصرين المهتمين بها، يذهب إلى وصفها بأنها: "الوريث الشرعي للسانيات البنيوية مقدمة في شكل تقليعة جديدة" (8)

(ب)- رولان بارث : Roland barthes:

باتباعنا لما قاله رولان بارث في خاتمة مقدمة كتابه "ميثولوجيات" وذلك في سنة 1970 ندرك جيدا مدى الاهتمام الذي يوليه للسيميائية ممارسة وتنظيرا، حيث قال: " لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية "(9).

وبإتباعنا لهذه الملاحظات سنرى إلى أي مدى كان العطاء السوسيري – نسبة إلى فرديناند دي سوسير أب اللسانيات الحديثة – يشكل خطوة ماثلة في الاطروحات البارثية .

تعد السيميائية البارثية نموذجا صارخا لهذا الانتماء الألسني ، فقد أخذ عن فرديناند دي سوسير النظرية المتعلقة بالدال والمدلول، والمرجع برمتها، إضافة إلى

المفهوم المزدوج لغة /كلام. وأخذ عن اللساني الدانماركي هيلم سليف (HYELM SLEV) مفهومي التعيين والتضمين. غير أن بارث كان قد استعاض عن مفهومي التعبير والمحتوي اللساني أو الميتا لساني بالدال والمدلول، من هنا فإن تفسير مصطلح التضمين يقودنا بالضرورة إلى المصطلحات السوسيرية .

هذا الاتكاء على الارث السوسيري لم يمنع بارث من نقده لواحدة من حيتان سوسير، حيث عمل على قلب أطروحة سوسير الرامية إلى أن "اللغة ليست إلا جزءا من علم العلامات العام." داعيا إلى أن "علم العلامة فرع من علم اللغة العام"(10). إنما يميز الاتجاه البارثي عن الاتجاهات الأخرى بما في ذلك الاتجاه السوسيري هو قلبه للأطروحة السوسيرية القائلة بعمومية علم العلامة، وخصوصية علم اللغة، فاللسانيات ليست جزءا مفضلا من علم العلامة العام ، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعا من اللسانيات .

لم يكتف رولان بدحضه لهذه الأطروحة السوسيرية بل انتقد الجانب النفسي الذي غلفت به العلاقة بين الدال والمدلول، فهما عند سوسير "يتحدان في دماغ الإنسان بصورة التداعي (الإيحاء). كما شدد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلاقة عند سوسير وانغلاقها على نفسها..."(11)

هذا وقد تمكن رولان بارث – بنشره لكتاب الأساطير – من "وضع نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية ... كان فيها كتاب بارث بمثابة القنبلة ويعتبر في الوقت الراهن إنجيل المنهجية السيميولوجية"(12). فقد بين بارث ومنذ تأليفه لهذا الكتاب تصوره لسيمياء العلامة، التي تقوم على "العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات، صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاما مثل الأدب نجد أنه يتكون من مثلث: العنصر الأول هو الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلاقة أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة*..."(13)

إن المتمعن في المساحة السيميولوجية لدى بارث يلحظ بوضوح جملة من النقاط الرئيسية تتموحر حولها النظرية النصية البارثية، و يمكن حصر هذه الملامح في أربع نقاط هي :

1 – **الدليل:** يمكن فهم النظرية النصية لدى بارث من خلال حديثه عن الدليل ويتجلى ذلك في موازنته بين الأثر والنص الأدبي، فالأثر ينحصر في مدلول جلي وهو موضوع الفيلولوجيا أو خفي، وهو موضوع التأويل. أما النص فمجاله الدال والدال يحيل على فكرة اللعب ليجعل النص غير خاضع إطلاقا لمنطق تفهمي، والنص بهذه الكيفية وفي ظل التصور البارثي لا يرسم خطوطا، بل يخط أحجاما، وهو لا يشير إلى دلالات بل يبني التباسات، وهذا كله راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها"[14].

2 – **تعدد المعنى:** يقيم بارت موازنة يسيرة بين الأثر والنص فيما يخص تعدد المعنى، حيث يرى أن: "الأثر أحادي (أو توحيدي) أما النص فتعددي ولذلك تحاول المؤسسات السلطوية توسيع الأول، والدفاع عنه، في حين تخاف من النص تحاول تغييبه بشتى الوسائل لأنه؛ يهددها في كيانها وفي تصورها المتوحد، إنه يخلق التعددية على مستوى الفكر (والتصور) هذا التعدد ناتج عن بنية النص"وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه"[15]. النص بهذا التصور يحتوي عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق، ولا يمكن إخضاعه إلى تفسير أو تأويل لأنه ينفر من أحادية المعنى و يطالب بتفجير المعاني، فيتحول بموجب هذا التفجير إلى مجرة من المدلولات. بل أن النص في ظل هذا التعدد يمتلك قوة إمكان على تجاوز المجتمعات مهما فكرت، وبهذا التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبر.

3 – **السلالة أو موت المؤلف:** لم يعد المؤلف في التحليل البارتي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي. بل حل محله القارئ، وسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، وهذا ما عناه بارت بالكتابة في الدرجة الصفر، والسر من وراء هذا الهجر البارتي لمبدع النص هو الاعتقاد بتفجير الدلالة في لحظة انقطاع النص عن الصورة الحياتية لمؤلفه، يقول بارت في هذا الصدد "إن نسبة النص إلى المؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة ..."[16]. كما قال بارت أيضا بثنائية الهدم والبناء وهذا ما اصطلح عليه بتهشيم اللغة "فالنص يثور على الأب و ذلك لأنه لا يوحي بصورة الكائن العضوي وإنما بصورة الشبكة (التناص). إنه يهشم لغة المؤلف ويعيد توزيعها (تركيبها) مثلما يهشم المؤلف العالم، ويعيد تركيبه

بطريقته الخاصة، وإذا ما سمح للمؤلف بالظهور فباعتباره مدعوا... الشيء الذي يكشف عن زيف قضية الصدق."[17] " عقيدة الأخلاق الأدبية"، فالمؤلف أو الأنا الذي يكتب النص ليس غير "أنا من ورق"[18] من هنا يصبح القارئ منتجا لنص بعد أن كان متفرجا عليه. وما ينتهي إليه بارت بعد عرض سريع لنظرية " موت المؤلف" هو أنه "... لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة "فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"[19].

وهنا أود أن أشير إلى ملاحظة أساسية أجسد بموجبها مدى التقاطع والتظافر بين السيميائية والتفكيك، فهذه المبادئ التي صاغها بارت نجد لها تقابلات نظرية في الحقل التفكيكي، فموت المؤلف مثلا يعد من النقاط الجوهرية التي نادى بها جاك دريدا ، والتناص ليس معلما سيميائيا فحسب، بل نجده أيضا في صلب أطروحات التفكيكيين، ثم أن تعدد المعنى وانفتاح النص كلها مقولات عرفت رواجا في سوق التفكيك فيما بعد.

هذا وقد درس عبد الله إبراهيم مختلف الاتجاهات السيميائية، فتوقف مطولا عند " سيمياء الدلالة" بوصفه اتجاها جديدا تمظهر في كتابات بارت، حيث بحث وتباحث عناصر هذا الاتجاه، فعمل على تقسيمها إلى أربع ثنائيات وهي كلها مشتقة من الألسنية البنيوية وهي: "اللغة" و " الكلام "، الدال والمدلول"، " المركب والنظام"، " التقرير والإيحاء" الدلالة الذاتية والدالة الإيجابية).[20]

- هذه الثنائيات تنبع في مجملها من الدرس السوسيري، فتفيض بلآلئها على الساحل السيميائي البارتي، فتغدو بارتية في تجذرها، سوسيرية في تجدرها – غير أن هذا التأصل والتجذر لا ينفي بعض التعارضات الجوهرية بين الحقلين.
- **في الحقل الألسيني:** "إذا كانت الألسنية تميز بين اللغة والكلام، وتجعل وجودهما ضروريا لها، فإن السيميائية لا تفرق بينهما، ففي الأول يستحيل أن توجد لغة من دون أن يوجد كلام، وفي الثانية لا بد أن تتعاقب اللغة والكلام من غير أن ينطلقا معا من المنطلق نفسه. فاللباس الذي تصفه صحيفة من صحف الأزياء بواسطة اللغة المنفصلة يعد لغة على مستوى التواصل اللباسي وكلاما على مستوى التوصل اللفظي"[21] والشيء نفسه ينسحب على ثنائية: الدال والمدلول فمن المعروف أن العلامة في التصور السوسيري والبارتي –على حد سواء – تتكون من وحدة ثنائية

المبنى الدال والمدلول، وما يميز السيميائية عن اللسانيات هو أن دلالة العلامة في المنظور السيميائي " تنحصر في وظيفتها الاجتماعية هذه الوظيفة رهينة المنظور السينمائية " تنحصر في وظيفة الاجتماعية، هذه الوظيفة رهينة بالاستعمال وهذا الاستعمال مشروط لحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليس شيئا غير علامة لهذا الاستعمال. إن المعاطف تلبس وقاية للحس من البرد ومن الأمطار، أي أنها لا تستعمل إلا حين يحين وقت البرد والشتاء" [22]. هذا على سبيل الإيجاز لا حصر.

اللـــــذة : بدا الاهتمام واضحا في كتابات بارت بما اسماه "باللذة" في عنونته لواحد من كتبه بـــ " لذة النص " * وثمة مرجع هام عمد فيه المؤلف إلى تحليل مجمل الأفكار البارتية المنشورة في هذا الكتاب، ** فالنص مشدود إلى اللذة من كل جانب انه الفضاء "الذي لا تعرف فيه لغة حاجزا عن أخرى وحيث اللغات تمر" [23] (تجري، تدور، تنتقل).

وما نستخلصه من النقاط السالفة الذكر أن نظرية النص عند بارت معناها أن السيميائية تستلزم عددا من المبادئ أو الأسس والأداء أن وما يأول هذه المبادئ هو الدليل، ويثنيها تعدد المعنى وتفجيره ويثلثها موت المؤلف ويربعها اللذة .

أما الإجراءات فتتمثل في اللجوء إلى التنوعات، التلاعب بالكلمات، التعدد الدلالي، الحوارية، الكتابة البيضاء، اللامحتملات، قلب العلاقة بين الكتابة والقراءة.

ج) جوليا كسريستيفا Julia kristeva: إذا كانت السيميائية البارتية تمثل ردة فعل، بل قلبا لبعض أطروحات سوسير، فإن السيميائية الكريستيفية تمثل هي الأخرى ردة فعل على سيميولوجية التواصل لدى بويسنس وبربيطو ومونان، والتي تحصر وظيفة السيميولوجية في التواصل أساسا ما يشكل جانبا واحدا لها بيدها بخدمة اللسانيات، وهو الأمر الذي مهد السبيل لكرستيفا في إمكانية إلحاق السيميولوجيا بالعلوم الأخرى ودمجها فيها، ومن هذه العلوم: الرياضيات والفيزياء، المنطق .

ينضاف إلى ذلك العلوم الإنسانية كالماركسية والفرويدية، هادفة بذلك إلى جعل السيميولوجيا " علم النقد أو / نقد العلم" [24]. بوصفها ملتقى العلوم ولغتها الواصفة .

وفي هذا الموضع نجد كرستيفا تتفق مع بارت، وسندرس بيرس اللذان عملا على توسيع الفضاء الذي تشغله السيميائية كموضة نقدية معاصرة، فهي إذن لم تأت بشيء جديد ، عدا نظرتها المتميزة للنص .

والمتتبع لمختلف الخطوات التي سلكتها جوليا يجد أن نظرتها للنص تتحد بمفاهيم دقيقة تقول : " النص مثل جهاز تراسلي " يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بأن يعالق من الكلام التواصلي الهادف إلى الأخبار المباشرة وبين مختلف أنماط الملفوظات الداخلية والالتزام بها "(25)، وبموجب هذا التفكير تتحول الصورة لدى كرستيفا إلى صورة إنتاجية، وهو الشيء الذي يعني:

1) إن علاقة النص " باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم / بناء).

2) إن النص هو بناء النصوص، في فضاء نصي تلتقي فيه مجموعة من الملفوضات المأخوذة من نصوص أخرى، و يبطل إحداها مفعول الآخر.

إن المتمعن في هذه التعاريف البسيطة للنص يمكنه القبض على بعض المصطلحات الرئيسية التي تحدد المفعول المفهومي للنص كما تمثلته الناقدة البلغارية جوليا، هذه المصطلحات هي:

* الممارسة الدالة .
* الإنتاجية .
* التدليل .
* النص الظاهر و النص المولد .
* التناص .

الأنساق الدّالة: معناها أن السميولوجيا باستطاعتها إدراك الإنساق و هي بذلك تعد منهج العلوم الإنسانية: لأنها تعتبر الممارسات السوسيو تاريخية أما فيما يخص الإنتاجية فقد ألفينا جوليا تفرق بين الممارسة الدالة و نمط الإنتاج، حيث إن "الممارسة الدالة و نمط الإنتاج لا يتضمنان أي تفريق أساسي بينهما يجب إصلاحه، إنما، أصليا لنمط إنتاج الرموز، أي لنفس النمط الإنتاجي للمجموعة السوسيو اقتصادية"، وهنا نلحظ اتكاء كريستيفا على عطاءات الموروث الماركسي والفرويدي دون أن نتناسى استفادتها من الفلسفة الظواهرية لهوسلرو وهيدجر، فقد تناول ماركسي بالدرس والتحليل أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواه ووسائله كما أن فرويد هو الآخر قد طرح الحلم كإنتاج وفصل إلى النقطة

الثالثة (التدليل وهو "عمل تفريقي، تنضيدي، تجابهي، يمارس داخل اللغة ويودع على سطر الذات المتلمة سلسلة تواصلية ونحوية [28] .

فالتدليل إذن يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة أوقل نصا مفتوحا ذا دلالة لا نهائية. والنقطة الرابعة هي النص الظاهر والنص المولد فالأول هو "المجال الذي لا يعرف الذات لأنه خارج عنها، كما أنه خارج الزمانية و الشخصية" [29] إنه كما ترى كرستيفا: "بنية وليست بنية تلفظ و ليس ملفوظا أنه ليس الدال بل هو "جميع الدوال اللنهائي" [30] .

والنقطة السادسة هي التناص (Intertesctuolite) وهو "تلاق بين نصوص حيث تقرأ على الأقل نصا آخرا" [31]، كل نص هو "امتصاص و تحويل لنص آخر"[32] هذا هو المفهوم العام للتناص في كتابات جوليا، و هو المفهوم الذي أشبعه جيرار جنيت بحثا، إذ لم يقف عند حدود التناص بل تجاوزه إلى البحث في التعالي النصي فهو يعرفه بقوله: "كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى" [33] و قد قسم جنيت التناص إلى خمسة أقسام هي: التناص، النص النظير، ما وراء النص، النص الأعلى، جامع النص[34] .

هذه هي مجمل النقاط التي يتحدد فيها و ينكشف في فضائها التصور السيميائي للنص الأدبي كما طرحته جوليا في النقاط السالفة الذكر.

جوليا وهي ترسي أساسا صلبا لنظريتها السيميائية تكون هي الأخرى قد تأثرت بأطروحات سوسير ويتضح ذلك في معرض حديثها عن البرغراماتية فمن مفهوم البرغرام لدى سويسرا أقامت كرستيفا مفهوما جديدا أطلقت عليه مصطلح "البرغراماتية" فقدان النظمية الذي هو "خصوصية اللغة الشعرية التي تظهر و كأنها لها معنى[35]" هذا التصور البراغماتيكي يتمثل اللغة الشعرية بوصفها لغة لا نهائية والنص الأدبي هو نص مزدوج ، كتابة–قراءة والذات القارئة تصير في النهاية هي الأخرى نصا .

3- مدار المقاربة السينمائية:

قلنا سابقا إن السيميائية امتداد طبيعي لخطية الدال الألسني و البنيوي، وما دامت كذلك فهي تتركز على فعاليات العنصر اللغوي داخل جملة من السياقات الترابطية يحددها البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات. و العلامات في الحقل السيميائي و كيفية إنتاجها

للمعنى و العلامات في الحقل السيميائي تتآلف لتشكل جملة من الأنظمة الرمزية المنتجة على نحو اختياري فهي «بيت الوجود[36] و بواسطة هذه الأنظمة الرمزية تتحول العلامة إلى إشارة تحمل دلالات متعددة بحسب النظام السياقي والإشاري الذي توضع فيه مثل هذا الطرح نجده متجذرا في وعي الناقد الجزائري نور الدين السد ولكن أين تلك الخاصية الإنسانية في رحاب للغة النقد السيميائي؟ و أود هنا أن أشير الى نقطة مفادها أن ما ذهب إليه نور الدين السد ما هو إلا توكيد لمقولة رولان بارت "السيميائية" قسم من اللسانيات، حيث لا يتصور وجود سيميائية بدون لغة "[37].

و يحاول عبد الجليل منقور في مقال له بعنوان «المقاربة السيميائية للنص الأدبي: أدوات و نماذج>>، أن يحصر خطوات المقاربة السيميائية للنص، حيث اعترى هذا التحديد بعض النسمات النقدية منها ما يرتبط باستراتيجيات العمل الإبداعي في صورته التكوينية و قواه الداخلية و علاقاته الغيابية و الحضورية و منها ما يرتبط بالعلامة وموضوع الإبداع و في طرحه للجانب الإبلاغي للمقاربة السيميائية للنص نجد أن النص الإبداعي هو نص مخادع، مخاتل على لسان علي حرب وهو لا يفصح إلا بقدر ما يبطن ولا يظهر إلا بقدر ما يخفى و القراءة السيميائية الحقة تنهض على مبدأ التداعي و التقاطع بين الكلمات و النصوص كما تقوم على مبدأ الفراغ و التجاور و تبعا لذلك تتبني المقاربة السيميائية على دراسة الفضاء الأبيض و الأسود و تبيان درجات التناص و كشف الانتظام القابع وراء فوضى النص هذه الفوضى تتمثل عمودا أفقيا في شبكة العلاقات كالتشاكل والتباين و التقابل و ما إلى ذلك من العلاقات المختلفة و المتولدة عن حركة داخلية تفاعلية في النص.[38]

وأحب هنا أن أبدي ملاحظة بسيطة من شأنها أن تسهم في اماطة اللثام عن جماليات النص اماطة سميائية ، إذ النص في المنظور السميائي يتحول إلى نص ديناميكي ويتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين؛ المرحلة الأولى تمثلها القراءة الأفقية، والتي تم فيها تقسيم وحدات النص بدا بوحدة الصوت، فالكلمة، فالجملة، فالمكون أو المشهد . ويلي ذلك الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات، ينضاف إلى ذلك هندسة الوحدات الجمالية الكبرى كالاقاع الداخلي والخارجي والحوار والزمان والمكان وتحديد أقطاب الصراع

الدرامي وتبيان الحقول الدلالية الطاغية والثبات والتحول والثنائيات الضدية، وما إلى ذلك من التحديدات المبثوثة في قواميس السميائيين.

وتأتي المرحلة الثانية وهي القراءة العمودية لهذه الوحدات، إذ يتحول النص الأدبي إلى نص سابح في فضاء من اليم الدلائلي اللامحدود، وبموجب هذا الانبجاس الدلائلي يتحول النص من مرحلة النص البداية أو النص الكتابة إلى مرحلة النص القراءة أو النص شبه الاكتمال ؛ لان النقد السيميائي يعمل على إضاءة الفضاء المعتم الذي يشغله النص كلعبة شكلية في مرحلته الأفقية أو في مرحلة النص البداية .

و النص الإبداعي في التصور السيميائي متعدد الدلالة بتعدد قراءه و متلقيه فهو لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة و نهائية بل هو فضاء دلالي و إمكاني تأويلي و لذا فهو لا ينفصل على قرّائه: ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ كل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل .

كل قراءة هي اكتشاف جديد [39]

وفي مثل هذا السياق أضحى أمر الدلالة أمرا ثانويا لان السؤال السيميائي حول أمر القراءة النقدية تحول من سؤال لماذا إلى سؤال الكيف أي << كيف قال الأديب ذلك و ما هي الأنساق اللغوية التركيبية و الصوتية [40]–و في هذا المجال تتقاطع الرؤية السيميائية للنص مع الرؤية الشعرية الحداثية لأن الحداثة لا تبحث عن موضوع النص بقدر ما تبحث عن الكيفيات التي تم بموجبها إبداع النص فيتحول النص الإبداعي إلى موضوع كبير تتناسل و تتولد منه موضوعات لا حصر لها و هذا ما تمليه الحداثة بوصفها رؤية مغايرة و موقفا جديدا من العالم و الإنسان.

هذا وقد حظي العنوان في تصور السيميائيين باهتمام خاص، وهو في حدّ ذاته نص وباقي المقاطع ما هي إلا تفريعات نصية تتبع من العنوان الام ، والعلاقة بين هذا الدفق التفريعي والعنوان بوصفه متخيلا شعريا أو سرديا هي ليست بالعلاقة الاعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية ؛ علاقة انتماء دلائلي؛ لان الدلالة التي تثيرها الوحدات والمقاطع اصبح محكوما عليها بفلسفة الانتماء إلى الحقل الدلالي الرئيس الذي يشغله الفضاء الدرامو دلالي للعنوان، والمساحة الدلائلية للعنوان هي اكبر من الحيز الدلائلي للوحدات

والمقاطع. والعنوان أيضا هو: «تجميع مكثف لدلالات النص إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان وتقليبا له في صورة مختلفة فالكلمة المحور والتي هي العنوان تتحول إلى الجملة المنطلق لتناسب النص عبر تشكلات و تقابلات عدة ليمر على الجملة الرابطة و تتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف ...» (41)

هذه هي الأطر العامة للمقاربة السينمائية، و كل نص يملي أطره الخاصة و تبقى هذه المقاربات مجرد آليات مساعدة للنبش عن القيم الجمالية التي يتضمنها النص .

4- **رواج السيمائية في التجربة النقدية العربية** : أشهر المقاربات بالرغم من القصور الذي منيت به السيميائية في ظل تصريحات أقطابها، إلا أن هذا القصور لم يمنع الساحة النقدية العربية من اعتناقها خاصة في فترة الثمانينيات ومن الأسماء التي أسست لها بوجه خاص نذكر (محمد مفتاح عبد الفتاح كليطو ، محمد الماكري في المغرب...) ينضاف إلى ذلك مجهودات عبد الله محمد الغذامي في السعودية وعبد المالك مرتاض وعبد القادر فيدوح و حسين خمري في الجزائر و قاسم مغداد في سوريا... ولعل أهم ممارسة سيميائية سميولوجية في وطننا العربي هي ممارسة صلاح فضل في كتابه"شفرات النص": دراسة سيميولوجية القص والقصيد.(42)

والواقع أن هذه الممارسات السيميائية في وطننا العربي لا تزال بعيدة عن السيمائيات في مهدها الأوربي، إذ لم تعالج مجموعة من الميادين و لم تنطلق من أرضية علمية، ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية. ولعل هذا ما صرح به الدكتور حنون مبارك، حين أجرى مقارنات يسيرة بين النقد السيميائي في إيطاليا و الوطن العربي.(43)

مثل هذا الطرح لا يحمل في اعتقادنا أدنى غرابة ما دام النقد السيميائي غريبا عقر ديارنا النقدية و أكثر ما تتجلى هذه الغرابة في الممارسات الإجرائية على النصوص التقليدية، أما النص المعاصر فهو أكثر مرونة من غيره .

5- أزمة النقد السيميائي :

أ- **على المستوى النظري**: إن النطاق الذي تشغله السيميائية والذي يتمظهر في علاقات وطيدة تربطها بمجموعة من العلوم و المعارف، إنه نطاق يحول بينها وبين إمكانية

التمركز في قلب النقد، إننا نقول ذلك انطلاقا من بعض المشكلات النظرية يأتي في مقدمتها مشكلة المفهوم ففي تعدد المفاهيم و التعاريف، و تباين الخلفيات المنهجية والمنطلقات النظرية لدى أقطابها كل هذه المسائل تحول بين المعرفة السيميائية المبلغة والقارئ، و يتمظهر ذلك في جانب من جوانب القطيعة بين القارئ العربي و النظرية السيميائية.

إن هذه الاضطرابات المعرفية و المفهومية في الحقل السيميائي والمتمظهرة في تعدد المفاهيم أو المبادئ لدى منظريها، وفي ظل هذا التعدد تأتي اعترافات السيميائيين أنفسهم بقصور السيميائية وضحالتها فهذا ج كوكي (J .Koky) يقر بأن الحديث عن السيميائية :"يجري في اتجاهات مختلفة و بلا تمييز " (44) و غريماس (GREIMAS) نفسه يعترف وبكل صراحة عام 1973 بأن السيميائية "قد تكون موضة ولم يستبعد أن يكف عنها الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات(45) و يري تودوروف أن السيميائية بقيت مجرد مشروع أكثر منه علما و بقيت الجمل التي تنبأ بها سوسير مجرد أمل(46). وما نستشفه من هذه التصريحات هو أن السيميائية باتجاهاتها المتباينة بقيت مجرد اقتراحات أكثر من كونها مجالا معرفيا متميزا هذا عن مشكلة تعدد المفهوم .

وفيما يخص تعدد المصطلح فقد أحصى باحث معاصر وهو عبد الله بوخلخال هذا التعدد فبلغ به ما يقارب تسعة عشر مصطلحا و من ذلك: (السيميائية السيميولوجية ، علم العلامات، الدلائلية ...الخ) (47) و يبدو لي أن مشكلة المصطلح هي مشكلة ثانوية؛ ذلك لأنه مهما تعددت المصطلحات تظل مفاهيمها واحدة في الأغلب الأعم، فجملة، المصطلحات الرديفة لمصطلح السيميائية كلها تحيل إلى مضامين المنهج نفسه سواء على المستوى النظري أو الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية، لا فرق بين مصطلح السيميائية والسميولوجيا ، فهما مصطلحان مترادفان، بل أن ترادفهما ينبع أساسا من واحدية تجذرهما وانحدارهما من منحدر واحد هو علم الطب ، فهما يدلان " على علم في الطب موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض" .(48)

إن القول بواحدية المفاهيم وتماثلها لا يلغي أبدا بعض التعارضات الجوهرية بين مختلف الاتجاهات السيميائية، وندلل عن ذلك بالاختلاف في زاوية النظر لبنية النص

بشقيها الظاهر والخفي، حيث يقع الاختلاف فيما يخص العناصر المكونة لهذه البنية، ولعل هذا ما جعل مثلا سيميائية غريماس تشمل القواعد التي يخضع لها (العالم السردي) (فيقع الاهتمام خاصة بالبناء الوظائفي، تحتل العلاقات بين الفاعلين أو القوى الفاعلية في المستوى العمودي والأفقي..) [49].

أما البنية الظاهرة (فإنها تتركب من الصياغة التعبيرية)، إذ يهتم الناقد بتحليل خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية) كما يحلل (علاقة اللغة بالسياق الخارجي). و في مقابل ذلك نجد سيمائية جوليا كرستيفا تطمح إلى التعمق في المنهج الاجتماعي في النقد وتأصيل النظريات القولدمانية GOLDMADILOCIEN كما يحاول هذا الاتجاه استيعاب معطيات التحليل النفسي وصهرها ضمن التحليل الاجتماعي) .والبنية العميقة تتكون من العوامل الخارجية التي عملت على ظهور النص الأدبي، من ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية في حين أن البنية الظاهرة تتكون من البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية) [50]

وهكذا نلحظ كيف أن منطق الاختلاف يمس بأصابعه اتجاهين سيمائيين ادعى النقاد أنهما ينتميان إلى شجرة نسب واحدة ،اختلاف تمتد أنامله من ناقد لآخر بين غريماس وجوليا، كل واحد بحسب ما تمليه عليه إيدلوجيته، اختلاف مس بؤرة النظر للبنية الظاهرة والعميقة فكان التميز بينهما واضحا، والسر في عدم انفراج الزاوية النقدية بين جوليا وغريماس مرده إلى أن الأرضية الألسنية للاتجاهين كانت واحدة، فالأصل الالسني هو الذي أنبت فيهما مثل هذا التقارب في الطرح لدى كل من غريماس وجوليا ، لاسيما على المستوى الإجرائي.

أعود إلى مشكلة تعدد المصطلح، أقول مستطردا ومفصلا بأنه مهما تعددت المصطلحات تظل شحناتها النظرية واحدة بل أن المشكلة لا تخط خطوط. ولا ترسم أحجاما سوداوية على جبين النقد السيميائي المشكلة تزول بزوال وعي وإدراك القارئ لهذا التعدد والذي يبقى دون إدراك المدار. أو المفهوم الذي تشغله السيميائية. ومادام العجز في هذا المفهوم في علاقاته بالأفاق المعرفية والجمالية للنص، لا بد إذن من أن ينصب النقد حول هذا المفهوم بوصفه بؤرة الإشكال .

ب) على المستوى الإجرائي : ما يجب أن نؤكد عليه هو أن أزمة النقد السيمائي لا تنبثق كلية من تلك الإجراءات التطبيقية وإنما تنبثق أيضا من قصور المفهوم الذي يشعله النقد السيميائي؛ ذلك لأن الإجراء التحليلي ما هو إلا معلول أو نتيجة لعلة أو مقدمة لازمة لزوما ضروريا عما يفرزه المفهوم ولو كانت أزمة هذا النقد في ممارسته الإجرائية ما كانت هناك تصريحات السيميائيين المنظرين أنفسهم بالأزمة .

وإذا كان منظرو السيميائية في الغرب قد صرحوا بمعضلة السيميائية، فإن النقاد العرب الذين أسسوا للسيميائية في وطننا العربي لم يتوانوا في ذلك وهذا ما يجسده اعترافهم بأزمة هذا النقد، فـــ : محمد مفتاح يتساءل عن فعالية النقد السيميائي فيجيب عن استخدامه للسيميائية بعضها آفاقا لا واقعا .(49)

وعبد المالك مرتاض المهموم بالسيميائية يتساءل وفي أكثر من موضع– من أين؟ إلى أين؟ وبأي منهج نقتحم النص؟(50)، تساؤلات قادت ما تقود الناقد عبد المالك مرتاض إلى المزج في كثير من الأحيان بين السيمائية والتفكيكية ، وهذا ما نلاحظه في:
أ / في دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لـــ: محمد العيد آل خليفة، الذي ألفه سنة (1987) ونشرة سنة (1992) وكتاب " تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدة الذي ألفه سنة (1989) ونشره سنة (1995).

إن هذا التضافر بين السيميائية والتفكيكية في عملية إجرائية واحدة نعده – من دون هوادة – مغالطة نقدية، لأنها تكشف عن قصور الحقلين ويتمظهر ذلك التركيب الاستدعائي بين السيمياء والتفكيك، فلو كانت السيميائية قادرة على استنباط الروح الجمالي للنص ما كان مثل هذا الاستدعاء.

وإلى جانب عبد المالك مرتاض نلتقي بعبد الله محمد الغذامي الذي عرف بتحليقه في فضاء السيميائيات غير المحدود ألفيناه يصرح وبأعلى صوت باحثا عن منهج يتسق وينسجم مع ذاتنا وثقافتنا " أي منهج نقدي نأخذ به، وأي رأي نسعى إلى تكوينه، وأي مدرسة نشكلها، لن تكون كلها سوى حوافز غرست – من قبل – في جبين الزمن السابق لجودك بل مكونة لوجودك وليس إلا بعض صناعتها " وأمام هذه الحيرة والاضطراب المنهجي نتساءل من جديد عن الآفاق التي ينفتح عليها المشروع السيميائي، وهو تساؤل

آخر يفصح عن أزمة السيميائية مرة أخرى: ترى ما دلائل التصريحات السالفة الذكر من النقاد السيميائيين عربا و أجانب؟ و هل ما تدعو إليه السيميائية واقع بالفعل في نطاق علم اللسان؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار السيمائية علما صارما، ومبدع العلامة فيها هو الذي يدرس العلامة؟؛ أي ربط العلامة بمرجعها وكيف يمكن للسيميائية أن تكون علما موضوعا، وهي تختفي خلف البدائل اللسانية (الكتابة، العلامة، النص) وهي متغيرات أو على الأقل عرضه للتغيير؟ وإذا كانت السيميائية تحاول الربط بين الأنساق كأنظمة رمزية، وبين ما تثيره هذه الأنساق من ايحاءات ودلالات، كإشارات المرور والألوان الثلاثة...إلخ ، أنها خطوة إيجابية ترتقي بالنص صعدا في سلم الحضارة الجمالية، غير أن هذا الارتقاء سرعان ما يتم وأده وذلك في اللحظة التي تعلن فيها السيمائية – بأسسها ومفاهيمها – دخولها على النص الأدبي دخولا آليا ، وسؤال النقد السيميائي خاصة والنقد الألسني عامة ليس هو مجرد سؤال عن فكرة المرجعية كما ادعى عبد الله محمد الغذامي، فالغربيون لهم مناهج نقدية و هذه المناهج لها أصول فلسفية قامت عليها واستمدت منها عطاءها النظري، لكن هذه المناهج استنفدت لاستنفاد أصولها الفلسفية، فالجذر الفلسفي يستنفد، و الذي لا يستنفد هو التصور النابع من الإبداع.

ونود الإشارة هنا إلى أن النقد الالسني سواء كان بنيويا أو سميائيا أوتفكيكيا لا يمكن لهذه الموضات النقدية أن تأخذ موقعها الصحيح ضمن الخارطة النقدية الجديدة ــ باستراتيجياتها الجمالية ــ إلا في ضوء سؤال المفهوم فقط. المفهوم الذي لقي تحديداته وتقنيناته في كتابات الشعراء المنظرين عربا كانوا أم أجانب.

والثابت لا المتحول ان الجمال الذي نتحسسه في العمليات السيميو اجرائية مرده إلى التصور الذي يمتلكه المبدع الناقد عن النص، فالتظافر بين اليات هذا التصور الشاعري، واليات المنهج السيميو بنيوي هو الذي أدى ويؤدي وسيؤدي إلى موطن الجمال في النص الشعري، بوصفه صديقا لعوبا أو جاذبية مجهول، تشدك شدا وتؤزك ازا.

هـــوامـــش الـــدراســـة

1- فيردنيا نددي سويسر :محاضرات في الالسنية العامة ، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر المؤسسة الجزائرية للطباعة ، ط 1 ، 1986 ، ص 87 .

2- نقل اعن : عبد الله ابراهيم وآخرون : في معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، الدار البيضاء ، ط ، 1996 ، ص 75 .

3- فيردنيا نددي سويسر : محاضرات في الألسنية العامة ، ص 27 .

4 – أعمال ملتقى " الادب الجزائري في ميدان النقد " السيميائية والنص الأدبي) معهد اللغة والأدب العربي – جامعة عنابة ، 1995، ص 10

5) ينظر عبدالله ابراهيم واخرون ، في معرفة الاخر " مدخل الى المناهج النقدية الحديثة " المركز الثقافي العربي -الدارالبيضاء ط 2 ، 1996 ص 78 .

6 – المرجع نفسه ، ص 78 ، 79 . للتوسع في مفهوم المؤشر والرمز والايقون يراجع : سيزا قاسم ونصر حامد ابوزيد ، مدخل الى السيميو طيقة (انظمة العلامات) " مقالات مترجمة ودراسات " ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص 142.

7 – المرجع نفسه ، ص 82 ، 83

8 – المرجع نفسه ، ص 28

9 – ينظر : مارك انجينو : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد الميداني دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط 2 ، 1989 ، ص 62 .

10 – ينظر:عبد الله ابراهيم :في معرفة الآخر– مدخل إلى المناهج النقديةالحديثة،ص 96

11 – المرجع نفسه ، ص 77

12 – محمد نظيف : ماهي السيذميولوجيا ، إفريقيا الشرق ، ط 1 ، 1994 ص 46

13- عبد الله ابراهيم : في معرفة الآخر ، ص 97

14 – عمر أوقان : النص والسلطة ، افريقيا الشرق ، ط 2 ، 1994 ، ص 48

15- المرجع نفسه ، ص 49

16 – رولان بارت : درس في السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي دار توبقال- الدرا البيضاء ، ط 2 ، 1986 ، ص 86 .

17- المرجع نفسه ، ص 50

18- المرجع نفسه ، ص 50

19 –رولان بارت :نقد و حقيقة ، ترجمة منذ رعياشي، مركز الإنماء الحضاري ط1994،1،ص25

20–عبد الله ابراهيم: في معرفة الاخر،ص99.

21-22-المرجع نفسه، ص99 ،101.

* الصادر عن دار توبقال للنشر الدار البيضاء،ترجمة فؤاد صما والحسين-سبحان،1988

-** ينظرعمر أوقان : لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، افريقيا الشرق 1996 م

23-عمر أوقان : النص والسلطة ، ص51 .

24- المرجع نفسه ، ص 52 .

25-المرجع نفسه ، ص 53

26-المرجع نفسه ، ص60

27-المرجع نفسه ، ص53

28-المرجع نفسه، ص60

29-المرجع نفسه،ص63

30- المرجع نفسه،ص63

31-المرجع نفسه،ص63

32-المرجع نفسه،ص63

33-المرجع نفسه،ص67

34-ينظر جيرار جنيت : مدخل إلى النص الجامع ترجمة : عبد العزيز شبيل -مراجعة : حمادي حمود الهيئة العامة لشؤوون المطابع الأميرية 1999 م .

35-gulia kriateva:semiotike:recherche pour une sema-nalisecoll points.ed “seuil paris 1969 p114

36 – أعمال ملتقي الأدب الجزائري في ميزان النقد السيميائية والنص الأدبي) ص 188

37 – المرجع نفسه. ص 76

38- محاضرات الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي .

39- المرجع نفسه ، ص 62

40 – المرجع نفسه ، ص 60

41 – المرجع نفسه ، ص 62

42 – الصادر عن عين الدراسات والبحوث الانسانية ، ط 2 ، 1995

43 – ينظر:حنون مبارك : دروس في السيميائية ، الدار البيضاء ، ط 1 1987 ، ص 6

44 أعمال ملتقى" الادب الجزائري في ميزان النقد" (السيميائية والنص الأدبي) ، ص28

45 – المرجع نفسه ، ص 28

46 – المرجع نفسه، ص335

47 – المرجع نفسه، ص.75.

48- O Ducros et T. Todorov : dictionnaire en cificlozedie des sciences du langages leve publication. Edition du Seuil.1972.P.115.

49- ينظر: محاضرات الملتقى الوطني الأول " السيميائية و النص الأدبي" ص30.

50- بيار جيروا: السيميائية، ترجمة أنوطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس،ط1، ص -9، ثم ينظر قريش بن علي: السيميائية : التاريخ و الأسس العلمية:محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائية و النص الأدبي) ، ص30 .

51- ينظر على سبيل المثال :عبد المالك مرتاض أ ،ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة-ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر، ط1992،1،ص09

52- عبد الله محمد القدامي : الخطيئة و التفكير، النادي الأدبي و الثقافي ،جدة ،المملكة العربية السعودية، ط1. 1985 ، ص19.

من مظاهر إسهام مدرستي باريس و الشكلانيين الروس في تطور السيميائيات السردية

الأستاذ: رابح بومعزة
قسم الأدب العربي
جامعة محمد خيضر بسكرة

تمهيد :

بظهور النظريات اللسانية، و شيوع مفهوم البنية حسب التصـور الذي قدمـه رائـد البنويـة و اللسانيات السويسري فرناند دي سوسير(1857- 1912) " F de saussure" من خلال مؤلفه الذي أصبح يعرف بـ "دروس في اللسانيات العامة" سجل تحول كبير نحو المنهج اللساني في دراسة النص.[1] ذلك أنه مذ لاح قرن هذه النظرية البنوية[2] اتجهت معظم البحوث التي تتعامل مع المعطى الفني ، هذا التوجه الجديد القوي الذي لم يتوقف مده على نحو يتبدي فيه للمتأمل في هذا المد و في تطوره كأن الدراسة الأدبية قد وجدت ضالتها في اللسانيات.[3] ذلك أنه على غرار البحوث اللسانية البحتة اصطبغت بحوث علم النص بالصبغة العالمية، و راحت تتجه نحو سن قوانين عامة تحكم النص بوجه عام و النص الأدبي بوجه خاص دون الارتباط بلغة معينة لتجيب عن سؤال في غاية الدقة و التحديد مؤداه: كيف ينتج النص معناه.[4] حيث إن «الطرح الجديد يركز على الشكل اللغوي في تحديد ماهية الأدب ووظيفة الشعر و يؤكد أن الأساس في الأدب ليس ما يقوله و لكن في كيفية القول ».[5]

وسجل أن هذا المنحنى العالمي قد تكرس في المؤتمرات الدولية لسيميائيات النص التي استقطبت أقطاب عالم السيميائيات.[6]

ولما كانت السيميائيات من أهم المناهج النقدية الغربية الحديثة التي حاولت التفرد في تحليلها النص الأدبي، و بدأت تشق طريقها إلى الجامعات العربية - انطلاقا من أن موضوع السيميائيات الأساسي هو دراسة الأدب ووسائل التعبير الخاصة بالنص[7] فقد

أصبح كثير من الدارسين يؤثر هذا المنهج، و يجتهد في رسم معالمه، و تأصيل مفاهيمه، ونشر قواعده بين الطلاب.[8]

واللافت للانتباه أن الباحثين المولعين بالنظريات التي حاولت ما استطاعت إلى ذلك سبيلا أن تطبق المنهج العلمي. على الدراسات الأدبية قد انقسموا في النظر إلى النص الإبداعي إلى فئتين:

فئة أصحابها اتجاههم وصفي، عدوا النص منغلقا و مستقلا بذاته.[9] و فئة أهلها اتجاههم اجتماعي، انتهوا إلى أنه لا يمكن استكناه النص دون الانفتاح على محيطه وعلى الظروف التي أنتجته. يمثل الفئة الثانية الناقدة البلغارية اللسانياتية " جوليا كرستيفا "التي تعد خير من يمثل اتجاه السيميائيات المادية.[10] حيث إنها تستند في بحثها إلى التوفيـق بين اللسانيـات والتحليـل الماركسي لإيجاد التجاور بين الداخل و الخارج من المعطى التجريبي الداخلي.[11] ذلك أن النص عندها نوعان:

النص الظاهر ممثلا في البنية التي هي موضوع البنوية، والنص التوالدي وهو النص المحلل. وأساس ذلك أن النص ليس نظاما لغويا منجزا مغلقا كما هو الشأن عند البنويين،[12] وإنما هو عدسة مقعرة لمعان و دلالات متغايرة و متباينة و معقدة[13] لتكون "كرتستيفا جوليا" قد قدمت لنا منهجا في تناول النص الأدبي يسير في محورين متعامدين آني وتعاقبـي (سا نكـرونـي و دياكروني). يدرس في محوره الأفقي البنية السطحية للنص (العلاقات الأفقية لوحدات النص) و يدرس في محوره العمودي البنية العميقة للنص. وأساس ذلك أن هذه البنية العميقة هي التي تسمح بكشف بعد النص التاريخي بما يحمله من قيم ومعتقدات، و ذوق و مشاعر و أخلاق و موروث ثقافي و تقاليد أدبية [14] للولوج إلى قضائه الداخلي . لأن البنية العميقة – حسب " جوليا " – تتكون من العوامل الخارجية التي لا جرم أنها ساعدت على ظهور المعطى الفني ممثله في الظروف الاجتماعية والاقتصادية و الثقافية و النفسية...[15]

وقبل أن نعرض لأهم الاتجاهات السيميائية نلفت الانتباه إلى أمر ذي بال مفاده أن المنهج السيميائي حاول جهد أيمانه في أثناء تحليله النص الأدبي أن يتخلص من ثنائية الشكل

والمضمون المبتذلة. و أساس ذلك أنه لا يوجد تركيب اعتباطي مستقل بذاته. حيث إن كل تصور و كل قاعدة هي في الوقت نفسه تركيبه و دلالة.[16]

و لهذا احتفل السيميائياتيون [17] على اختلاف مشاربهم بوظيفة العلامة في تأمين الاتصال بين الأفكار عبر وسيلة الرسائل.

وانطلاقا من هذه الوظيفة المركزية التي تؤديها العلامة الأساس الدال للغة باعتبارها المادة الخام التي لا يمكن الاستغناء عنها عند القول، بني السيميائياتيون منهجهم في تحليل النص الأدبي.

وعلى الرغم من أن هذه العلامة لم ينظر إليها بنظرة موحدة ، بل نظر إليها من جوانب عدة حسب المدارس و الاتجاهات، فإنه يسجل أن تقسيمهم لهذه البنى لم يخرج عن القسمين الآتي ذكرهما : بنية سطحية ، و بنية عميقة ، مع اختلاف في النظرة إلى مفهوم البنية العميقة لهذه المدارس،[18]

و تجدر الإشارة إلى أن للمنهج السيميائي خصائص يتكئ عليها و يتميز بها.

فالخصيصة الأولى تبرز أنه منهج داخلي محايث [19]؛ و يعني ذلك أنه يرتكز على داخل النص باعتبار أن العلاقة التي تقوم بين العمل الأدبي ومحيطه الخارجي – حسب هذا النوع من النقد الذي يتشكل و ينتشر في سياق ثقافي و حضاري موسوم بخصوصيات جوهرية – لا تقوى على تأسيس معنى عميق للنص.[20]

و مبدأ المحايثة يرجع إلى الدراسات اللسانية التي تلح على مبدأ الاستقلالية الذي دعا إليه " دوسوسير ". و أساس ذلك أنه إذا كان موضوع اللسانيات هو الشكل، فإن أي استعانة بالوقائع الخارجية (المرجع) ينبغي أن يقصى لما له من انعكاس سلبي على تجانس الوصف اللغوي.[21]

و ثانية خصائص المنهج السيميائي هي أنه منهج بنوي. حيث إننا حين استقصائنا المصطلحات الفاعلة في هذا التحليل تبدى لنا أن الاهتمام بداخليات النص إن هو إلا توجه نبوي. و الحديث عن البنية و البنية السطحية و البنية العميقة ، و النظام والعلاقات، واللغة و الكلام و الدال و المدلول، و المركب والاختلاف[22] كلهما مصطلحات ازدهرت في النقد البنوي و اكتسبت كثيرا من الفاعلية في السيميائيات .

و لنأخذ مثلا مصطلح " العلاقات " . إذ من المؤكد لدى البنويين و اللسانياتيين عموما أن المعنى لا يقوم إلا بواسطة الاختلاف الذي يفترض وجود نسق مبني من العلاقات بين عناصر عدة، لأن" القراءة السيميائية تنهض على مبدأ التداعي و التقاطع بين العلامات والنصوص.[23] و ما دام النص وسيلة للتواصل. فلا تواصل دون اختلاف ". فالتشبيه مثلا يقوم على المختلفات [24]

أما ثالثة هذه الخصائص فإنها تتبع من طبيعة الموضوع الذي تعنى به السيميائيات الأدبية التي تهتم بالخطاب في بعده السردي.[25] لتكون بذلك مجاوزة حدود الاهتمام بالجملة باعتبارها أصغر وحدة في وحدات الخطاب.[26] و ليس باعتبارها أكبر وحدة لسانية كما تفعل اللسانيات.

و إذا كان قد سجل تباين بين الباحثين فيما يتعلق بتفريغ السيميائيات إلى مدارس أو اتجاهات، فإن الجمهور السائد منهم يكاد يحصرها في اتجاهات أربعة: الاتجاه الأمريكي، الاتجاه الفرنسي، الاتجاه الروسي، والاتجاه الإيطالي.

وسنقصر الكلام في مداخلتنا هذه على المدرستين المشار إليهما آنفا في العنوان. محاولين إبراز مدى إسهامهما الملحوظ من خلال قطبيهما "بارث و غريماس".

تعد مدرسة الشكليين التمهيد الفعلي للدراســات السيميائيــة (السيميوطيقية في غــرب أوربا.[27] وهي حركة أدبية روسية نشطت خلال الثلث الأول من القرن العشرين.[28]

و تكونت من اندماج مركزين: أولهما حلقة موسكو اللغوية التي أقامها طلبة الدراسات العليا سنة 1915 برئاسة. جاكبسون. R . Jokobson . (1896 – 1982) الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه الصوتيــة و الفونولوجية [29]

أولا – مدرسة الشكلانيين الروس (الاتجاه الروسي):

و ثانيهما جمعية دراسة اللغة الشعرية المختصرة في كلمة أبوباز " opoiaz" التي تبلورت على أيدي ثلة من نقاد الأدب و علماء اللغة في بترسبورغ بلييننغراد سنة 1916 [30] كرد فعل على الماركسية في مجال الفن [31] و من أهم عناصرها البارزين شلوفسكي، أوسيب بريك و فلاد يمير بروب هذا الأخير الذي سيأتي الحديث عن إسهامه الكبير .

وقد حصرت هذه الحركة الأدبية اهتمامها في نطاق النص[32]. حيث إن الشكلانيين الروس انبروا لتأسيس نظرية جمالية للأدب مبنيه على استقلالية العمل الإبداعي عن جميع العناصر الخارجية [33] من عوامل نفسية واجتماعية، و مما يكون قد تضافر فكان سببا لوجود النص.[34] و كانت حجتهم أن الدراسات التي تدرس النص من تلك النواحي خارجة عن نطاق صناعة الأدب. [35] إذ أن الأدب عندهم ليس تصويرا لحياة الأدباء أو بيئاتهم أو عصورهم. لتكون الكتابة الأدبية قد صارت هدفا في حد ذاتها. ومن ثم فإن قيمتها تتحدد بما يتوافر عليه العمل من خصائص تجعله أدبا، لأن ميزة الأدب تكمن في شكله الفني. أي في شكل لغته الخاصة وفي كيفية بنائه. ذلك أن غاية الأدب هي إثارة الإحساس بالجمال.[36] و نسوق قولا لجاكبسون الذي تحدث عن الوظائف الست [37] يلخص هذا الاتجاه . فحواه أن موضوع الأدب هو الأدبية ممثلة في العوامل التي تجعله أدبا.[38] حيث إن الشكلانيين الروس يرون أن الكلام يختلف في الناحية الأدبية سواء أكان شعرا أم نثرا عن غيره بشكله .[39]

و لما كانت رؤيتهم للنص الأدبي مبنية على تصور علمي مؤداه وصف الوجود الفعلي للنص – و ليس البحث في أصله و نشأته – دعوا الدارس إلى الاهتمام بشكلية اللغة من حيث هي تراكيب وبنى صرفية و أصوات : ملحين على الاكتفاء بشرح و تحليل الظواهر دون البحث عن الأسباب و الدوافع.[40] «فالنص الذي تكثر فيه الأفعال مثلا يكون أسلوبه موجها بلاشك نحو الأحداث والاهتمام بالبعد الزمني. والذي تكثر فيه الأسماء يكون أسلوبه موجها إلى وصف الذوات».[41]

ونخلص إلى أن أهم مميزات الشكلانية الروسية تتجلى فيما يأتي:

1- البحث عن أدبية النص .

2- شكلنة المضمون، و شكلنة الاختلاف. و ذلك بتركيزها على الاختلاف والانزياح بين الشعر والنثر .

3- استقلالية الأدب عن الإفرازات والحيثيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية .

4- التركيز على التحليل المحايث بغية الوصول إلى كشف الغطاء عن خصائص العمل الأدبي، تجنبا للقراءات الارتسامية الذاتية[42] ووصولا إلى إضفاء الصبغة العلمية والموضوعية لأعمالهم.[43]

و"فلاد بمير بروب" " V. Propp " رائد هذه المدرسة تعتمد دراسته التي أجراها على مجموعة من الحكايات الشعبية الروسية العجيبة على النظرة الهيكلية الوصفية. فبعد وصفه الموضوعي الدقيق لمختلف أنواع القصص الشعبي – وهي صفة اكتسبها من المنهج اللساني – انتهى إلى أن الحكاية هيكل بنيته مركبة يمكن تفكيكها واستنباط العلائق التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين، ومن ثم استنتج ما سماه " المثال الوظائفي " وهو البنية الشكلية التي تولد عددا غير محدد من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة على نحو خلص فيه إلى أن الوظائف مقولبة حسب مسار واحد، ممثلا في بداية حدوث إساءة ، و نهاية ممثلة في إصلاح الضرر.

و يعد قانون التحولات السردية (وظائف السرد) التي استنبطها من دراسته لأشكال الحكاية الشعبية مرجعا لكل دراسة تتناول الأشكال السردية على الرغم من التضخم المسجل على وظائف ذلك النموذج الوظائفي التي بلغت إحدى و ثلاثين وظيفة.[44] و يقصد بالوظيفة عمل الفاعل من حيث معناه في مجرى القصة.[45] فالحدث يعد وظيفة لكونه رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرره، والأحداث اللاحقة التي تنتج عنه. و يسجل أن لكل حدث قيمة وظائفيــة

ما دام يمثل حلقة في سلسلة الأحداث . سواء أكان ذلك الحدث ذا صبغة فعلية أم كلامية.

و من أهم وظائف " بروب " ما يأتي:

1. وظيفة رحيل: كأن يغادر أحد أفراد الأسرة منــزله.

وأشكال الرحيل متعددة، نحو الذهاب إلى العمل أو النــزهة أو التجارة أو الحرب أو أداء فريضة الحج. واللافت للانتباه أن موت أحد الأبوين أو كليهما في الحكاية الشعبية يعد رحيلا حتميا.

والغرض الوظائفي من وظيفة رحيل هو إبعاد أشخاص يمنع تواجدهم حصول الإساءة التي هي مبتدأ الحكاية.

2- وظيفة منع: و تلاحظ هذه الوظيفة من خلال صيغتي الأمر و النهي اللتين تردان في الحكاية من نحو: لا تفتح الباب لأحد. و ثمة أشكال مختلفة للمنع تتبـــدى في قالب طلب أو نصيحة .

ويسجل أن هذه الوظيفة سابقة في غالب الأحيان لوظيفة " رحيل "

3- وظيفة استخبار: و فيها يحاول المعتدي أن يحصل على إرشادات تمكنه من اكتشاف المكان الذي يسكنه الضحايا أو الذي توجد به أشياء ثمينة.

4- وظيفة خداع: و فيها يحاول الشرير خداع ضحيته للتمكن منها ، فيتقدم بمظهر مخالف لمظهره العادي. كأن ينقلب الوحش غزالة، و تتنكر الساحرة في شكل عجوز طيبة تقلد صوت الأم أو العمة أو... باستعمال الأساليب الماكرة .

31- وظيفة مكافأة : كأن يتزوج البطل و يرتقي عرش الملك ، أو يحظى بمكافأة مالية ، وقد لا تذكر بعض الحكايات إلا التتويج، و كل الحكايات تنتهي بهذه الوظيفة. ويرى "بروب" أن بنية التحليل في الخطاب القصصي إنما تقوم على مبدأ الثبات والتغير. انطلاقا من أن أسماء الشخصيات هي التي تتغير في حين أن وظائفها تبقى ثابتة قارة. حيث إن السيميائيات تتعامل مع مفهوم الدور " Role " عوضا عن مفهوم الشخصية التي لا يقتصر استعمالها للدلالة على الإنسان فكل ما يقوم بعمل في القصة ، سواء أكان جمادا أم حيا يعد شخصية قصصية.(47) ذلك أننا قد نقف في القصص على شخصيات غير بشرية. وهي ظاهرة منتشرة بكثرة في القصص القرآني ممثلة في شخصيات الملائكة، وشخصية الشيطان، و الشخصيات الحيوانية، والشخصيات المتحولة من العنصر النباتي إلى الحيواني من مثل عصا موسى.(48)

فكل من الأدوار و الشخوص ضروري للقصة. و قد تقوم الشخصية بأكثر من دور. كما أن الدور قد لا يتحقق في شكل شخصية، ويظل دورا يظهر ضمنيا داخل النص.

واللافت للانتباه أن عدم تحقق الأدوار في شخوص مرده إلى كون مثل هذه الأدوار حاملة لرموز معنوية لا تقبل التشخيص، من نحو الحق والظلم والمحبة والكره...(49)

و نحن إذا أمعنا التفكير في المثال الوظائفي نرى أنه يمكن تطبيقه على أية حكاية. لذلك يعد هذا المثال تابعا لمستوى القصصية: إذ أنه لا يلتزم بالتنوعات الحطابية، بل هو بمثابة البنية الشكلية القارة. لأن هناك قاسما علاميا مشتركا متمفصلا أساسا على المستوى اللغوي و سابقا له منطقيا مهما كانت اللغة المختارة للخطاب القصصي.

ولمزيد من التبسيط ينبغي لنا أن نقف مثلا عند وظيفة " حدوث إساءة " التي يمكن أن ترد في أشكال خطابية متنوعة من نحو: اختطاف، سرقة، اغتيال، ضرب مبرح، طرد، سجن... الخ

وعلى كل فالحكاية يوظف فيها متصوران:

1- الانفصال: و هو الذي يمكن أن يحصل على مستوى الشخصيات في حالة فراق أو رحيل أو وفاة. ويمكن أن يحصل على مستوى الشخصية و المكان كأن يغادر البطـــل مكانا ما.

ويمكن أن يحصل الانفصال بين شخصية وممتلكاتها كأن يسلب من البطل خاتمة السحري.

و تعد وظائف بروب الآتية (رحيل ، انطلاق ، انتقال) أشكالا مختلفة للانفصال.

وفي كل الحالات يترتب على الانفصال حصول افتقار ما يتطلب مساعي من شأنها إصلاح هذا الافتقار، أي استرجاع التوازن المفقود.

2- الاتصال: و يحصل بين شخصيتين أو أكثر أو بين شخصية و ممتلك ثمين ، كأن يسترجع البطل مصوغ زوجته المسلوب. كما يمكن اعتبار وظيفة " عودة " شكلا من أشكال الاتصال.

فإذا وصف البطل في بداية الحكاية بالفقر يصبح في آخر المطاف غنيا ، و بالتالي يمكن استنباط التقابل الزمني الآتي :

- ما قبل ≠ ما بعد
- الوضع الأصلي ≠ الوضع النهائي
- انفصال البطل ≠ اتصال البطل

وحتى تكون المداخلة وفية للعهد الذي قطعته على نفسها و هو جلاء خوافي رؤية وإسهام مدرسة الشكلانيين من خلال قطبها بروب من الأهمية بمكان الوقوف على نموذج عملي لمقاربة سيميائية لقصة " البنات السبع و الغولة " عسى أن تنصهر في بوتقتها رؤية هذا السيميائياتي .

فالحكاية تبدأ بنوعين من الانفصال: مـمثلا في موت أم الفتيات السبع، و سفر أبيهن إلى مكة فرحيلهما عنصر وظائفي خول للغولة " الفاعل " في هذه الحكاية تحقيق رغبتها المتمثلة في التدخل و التهام الفتيات السبع (فريساتها) عبر الوظيفة الثانية "إساءة" التي تمكنت بواسطتها من إلحاق الأذى بالفتيات الست نتيجة لبلاهتهن. حيث استطاعت أن تخدعهن حين تنكرها في شكل عمتهن محاولة تقليد صوتها – وهذا في المرحلة الأولى – و لما حاولت الغولة الظفر بالفتاة السابعة. بكل ما أوتيت به من خداع و مكر وجدت صعوبة جمة. حيث برزت في شكل فرس بيضاء فانكشف أمرها، و قتلت من طرف زوج هذه الفتاة. ثم ظهرت في شكل شجرة رمان.

و على الرغم من أن الفتاة التي أنجبت طفلا منعت أفراد الأسرة من لمس تلك الشجرة ، إلا أن إصرار ابنها على تناول ثمارها الشهية جعلها تضطر إلى قطف رمانة، فقذف الغصن بحبة رمانة في عين الأم. و تمكنت الغولة التي تم القضاء عليها بواسطة وظيفة المكافأة من إلحاق الأذى بضحيتها (البنت السابعة) من خلال وظيفة " الخداع ".

ثانيا: مدرسة باريس السيميائية " السيميوطيقية ":

يمثلها كل من " ميشال أريفي " (Arrive) " و جان كلود كوكي " jean chaude (coquet)

و كلود شابرول (chabrol) و غريماس (Creimas) . و رواد هذه المدرسة كانوا يهتمون بتحليل الخطابات و الأجناس الأدبية قصد استكشاف القوانين الثابتة المولدة لتمظهرات النصوص العديدة .(50)

و في مساق الحديث عن هذه المدرسة سنركز على أبحاث رئيسها " غريماس " لإبراز إسهامه في تطوير السيميائيات السردية.

لقد انصبت أبحاث " غريماس " على النصوص السردية و الحكاية الخرافية. حيث إنه كان متأثرا بعمل " بروب " في استخلاص وظائف الخرافات الأسطورية. فبعد أن استفاد من ملاحظة " كلود ليفي ستروس " الذي ذهب إلى إمكانية اختزال وظائف " بروب " من حيث العدد، راح يختصر تلك الوظائف و يبسطها لتصبح ستا عوضا عن إحدى و ثلاثين وظيفة.(51) مبينا أن للوظيفة الواحدة أوجها عدة يعدها " بروب " وظائف. وقد جاء تقليص عدد الوظائف تبعا لنظام الفواعل.(52) فالنموذج العاملي المعدل من قبل "غريماس" يرتكز على قاموس من الشخصيات النموذجية يسمى كل منها عاملا. تنتظم هذه الشخصيات في ثلاثة محاور يربط كل منها عاملين على النحو الآتي:

1- محور الرغبة: وينطوي على الفاعل أو الذات الباحثة (sujet)، وعلى الموضوع المبحوث عنه.(53) حيث إن علاقة الفاعلين بموضوعاتهم تستند إلى هذا المحور وفقا لمبدأ الاتصال والانفصال (54) أي أن العلاقة بين الذات والموضوع صراعية جدلية. إذ تتحرك العملية السيميائية " السيميوطيقية " من الامتلاك إلى الفقد في دورة لا تنتهي إلا بتسوية أو تأليف .(55)

2- محور التبليغ : و يشمل المرسل أو الدافع " destinateur " والمرسل إليه أو المستفيد " destinataire " و هنا نسجل ملاحظة لافتة للانتباه مؤداها أن المرسل إليه (56) الخاص قد يكون هو نفسه المرسل الفاعل القائم بدور التبليغ.(57)

3- محور القدرة : و يضم المساعد و المعارض. فبظهور المساندين على مسرح أحداث القصة تتضح ملامح البرنامج السردي القائمة على مبدأ الثنائية. ذلك أن كل برنامج سردي إضافة إلى فاعله الأساس يحاط بمساندين هم معارضون للبرنامج الآخر أو العكس. فالمساندون " الظهراء " يقدمون مساعدات للفاعل في محور الرغبة لتمكينه من القيام بالفعل، بينما يقف المضادون عوائق له (58). ومرجع ذلك كله إلى أن التحليل السيميائي حسب غريماس ينصب الاهتمام فيه على مستويين: بناء ظاهر، وبناء مضمر. أما البناء الظاهر فتقع العناية فيه بالمستوى اللغوي للنص ممثلا في الأسلوب. و أما البناء الضمني فيقع الاهتمام فيه على وجه الخصوص بالبناء الوظائفي و تحليل العلائق التي بين الفاعلين، مع ملاحظة أن النفاذ إلى البناء الضمني يمر حتما عبر اللغة (59)

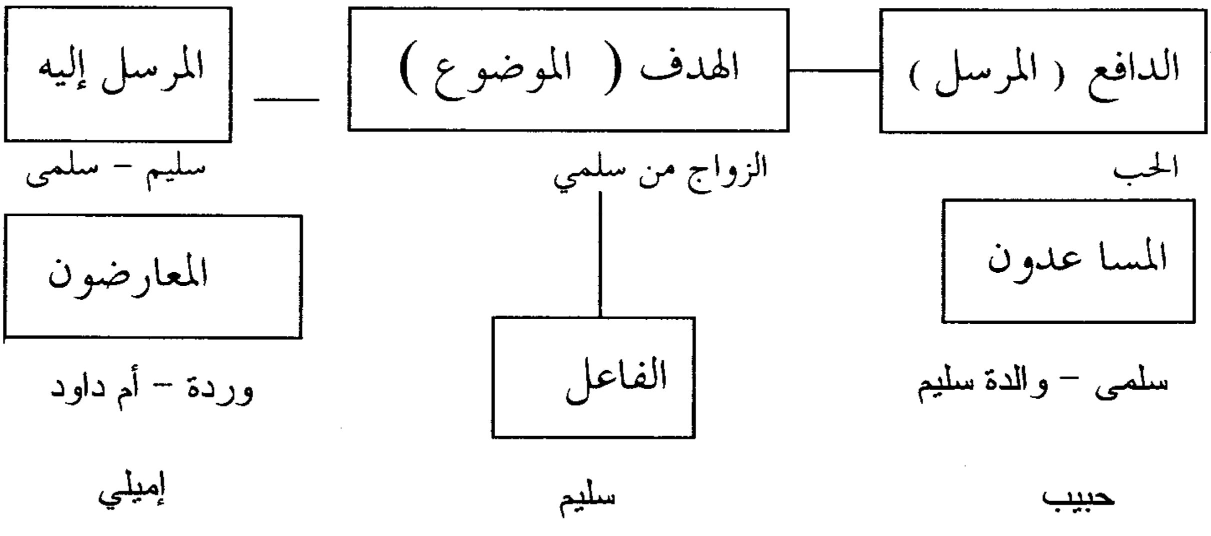
وحتى يجلو الأمر لم يكن مناص من أن نعرض لهذا النوع من التحليل في قصة "جهاد المحبين " لجورجي زيدان التي تحلل باسترشاد النموذج العاملي لغريماس على النحو الآتي:

أ- محور الرغبة: الذي يشمل الفاعل و موضوع الفعل (الهدف). يسجل فيه أن سليما هو الفاعل الرئيس، و أن زواجه من سلمى هو موضوع فعله. ذلك أن العلاقة التي تربط بينهما هي الرغبة التي تتمظهر في الرواية عبر انفصاله عنها.

ب- محور التبليغ : و نقف فيه على الدافع (المرسل) و المرسل إليه (المستفيد) فالدافع الذي أوحى لسليم بالعمل و السعي قصد الاقتران بسلمى هو الحب . والمستفيد هو سليم نفسه.

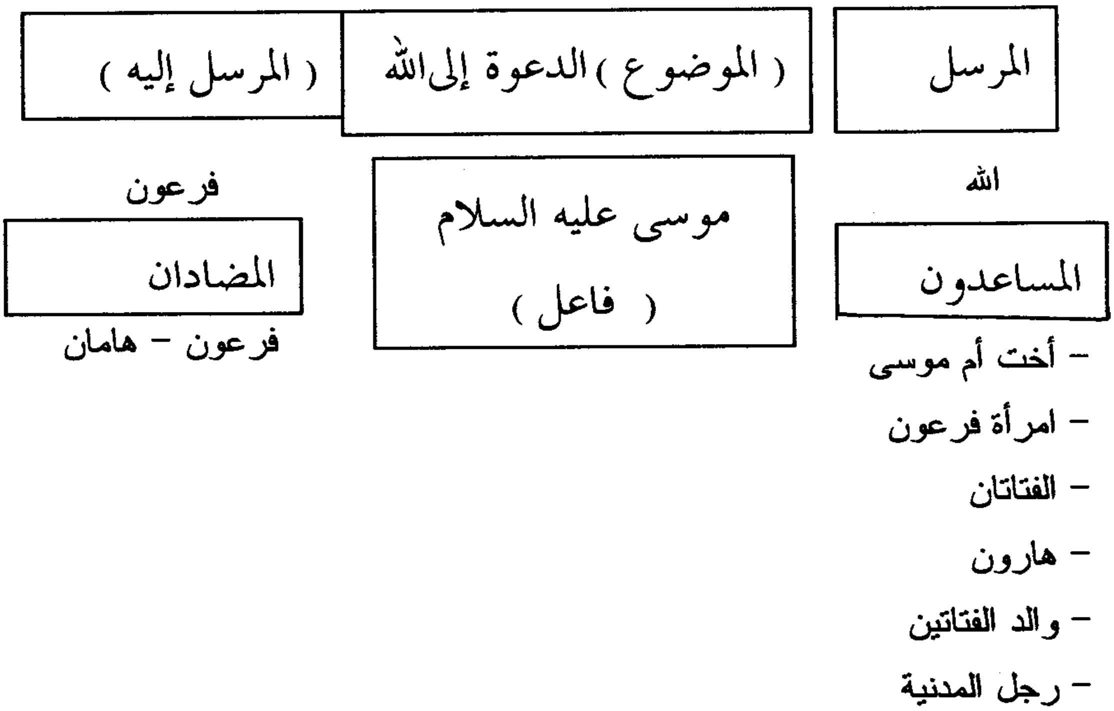
جـ محور القدرة: و ينطوي على المساعد و المعارض. فالمساعدون والظهراء هم أولئك الذين ساعدوا سليما لبلوغ هدفه. و المعارضون نجد على رأسهم وردة أم داود التي تود لو أن ابنتهـا " إميلي " تكون مكان " سلمى ". و من ثم وجدنا أن هذه الوالدة قد انتقلت إلى فاعل منجز لهذا المشروع لفائدة ابنتها. و هو ما يعني تحركها المضاد لاتجاه سليم الذي يحب سلمى.

و الشخصيات النموذجية التي يسمى كل منها عاملا تنتظم في المحاور الثلاثة الرابـط كل منهـا عاملين يمكن إيضاحها حسب الشكل الآتي :



و تجدر الإشارة إلى أن هذا النموذج العاملي المعدل لم يجد بعض الدارسين العرب حرجا في الإفادة منه حين تحليلهم القصص القرآني . و ينطلقون في ذلك من الفكرة التي فحواها أن البنية الشكلية للخرافة – التي استمد منها النموذج العاملي تشبه إلى حد كبير البنية الخارجية للقصة القرآنية . حيث يسجل أن القصص القرآني يمتاز بتنوع شخصيات الرسل من جهة و بثبات وظيفتها المتمثلة في الدعوة إلى الله و عدم استجابة الأقوام لهم من جهة ثانية [60]

ولعل فاعلية هذا النموذج العاملي المعدل تتبدى لنا أكثر من خلال التمثيل لـــها بقصة موسى عليه السلام .[61] المبينة في الرسم الآتي:



و سنقف الآن على الإسهام الثاني " لغريماس " المتمثل في المربع السيميائي:

لقد تصور غريماس ما سماه " المربع العلامي (السيميائي)" " carré sèmiotique " كمثال أصولي لشكلنة المعنى. حيث إنه يرى أن الدلالة لا تستنبط من سطح النص فحسب، و إنما يتم استجلاؤها انطلاقا من نظرة توليدية " approche générative "

ومن ثم حاول ربط صريح النص بباطنه أو بالبنية الدلالية الأصولية . حيث إن الدلالة الأصولية الضمنيـــة هي الجوهـــر الدلالـــي

و علاقتها بالخطاب هي علاقة توليدية ، ذلك أن المعنى ليس معطى ثابتا بل هو قابل للتغير، إذ هو رهين ديمومة النص القصصي. لأن تحويل الدلالات مرده إلى تطور الحكاية و الأحداث في إطار زمني و مكاني ما. و التطورات الطارئة على سلم القيم هي الأخرى وليدة هذا الامتداد الزمنـــي والوظائفي. فالمربع السيميائي يعد أهم عنصر يدرسه المنهج في البنية العميقة باعتباره حوصلة كل التحليل السيميائي. حيث إنه يمثل الشكل الإجمالي لمعاني النص، تسيره علاقات و عمليات. تجتمع هذه العلاقات لتأطير المعنى الكلي على نحو تبدو فيه على شكل علاقات تضاد و تناقض و استتباع تحركها عمليات ملائمة لها. (62)

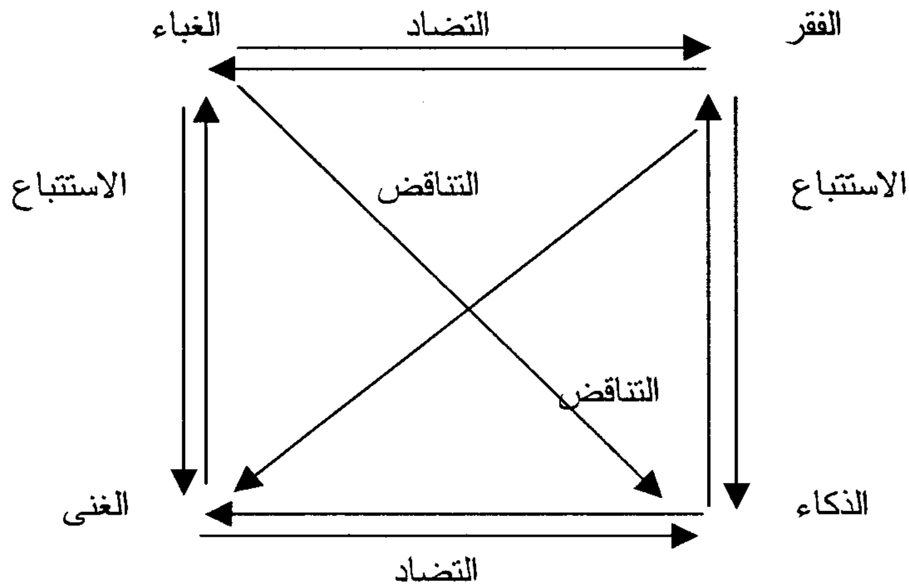
إذن فالمربع السيميائي هو الذي يتحكم في البنية العميقة حين تحديده لعلاقات التضاد والتناقــض المولدة للصراع الدينامي الموجود على سطح النص السردي. لقد بينت دراسة ظروف استقصاء المعنى أنه يمكن تصوره كمعطى ثابت منظم على أساس العلاقات الأصولية (تضاد ، تناقض استتباع)، بيد أنه يمكن تصور الدلالة ككيان متحرك ينتج عنه توليد المعاني و تحريك المربع السيميائي. حيث إن التناقض كعلاقة شكلية منطقية (على مستوى الصرف) صالحة لبناء أزواج دلالية متناقضة العناصر يصبح عملية قصصية أو دلالية (على مستوى التركيب). هذه العملية يترتب عليها نفي عنصر و إثبات آخر. وإذا طبقت هذه العملية على مربع علامي مشحون بالقيم ينتج عنها حتما نفي بعض الدلالات الواردة و بروز دلالات أخرى بصيغ الإيجاب و الجزم.(63)

وفي دراسة جادة تتبع فيها زميلي الأستاذ " جلولي العيد " مسار حكايات الأطفال وفق على هذه الحقيقة ، وانتهى إلى أن الذين يقومون بدور البطولة فيها إنما هم شخصيات من عالم الأطفـــال وأن جل هؤلاء الأطفال يمتازون بصفات واحدة و يؤدون أدوارا متشابهة على نحو بدت فيه تلك الحكايات كأنها اجترار للمواقف و تكرار للأحداث و السلوكات.

ذلك أن معظم تلك الحكايات لها البدايات نفسها (طفل يتيم فقير ذكي) و لها النهايات نفسها، (يتغلب الطفل على خصمه و يصبح شخصا غنيا بمساعدة خارجية).(64)

و يمكن رسم هذه العلاقة على الشكل الآتي :

الشكل رقم (1) (67)



وهذا جدول يبين مسارتلك القصص مذيل برسم من شأنه أن يكشف الغطاءعن تلك العلاقة

الجدول الشكل رقم (2) . (65)

عنوان القصة	المؤلف	بطل القصة	ملامح الشخصية و سماتها
علاء الدين و المصباح السحري	محمد مشعالة	علاء الدين	طفل صغير يتيم ، فقير، ذكي يتغلب على الساحرة بمساعدة الجندي يصبح غنيا و يتزوج الأميرة .
سندريلا	محمد مشعالة	سندريلا	طفلة صغيرة يتيمة ذكية تتغلب على أخواتها بمساعدة الجنية، تصبح غنية تتزوج الأمير .
الخياط الصغير الشجاع	منشورات ميموني	خياط صغير	طفل صغير ذكي يتغلب على العملاقين، يصبح غنيا ويتزوج الأميرة.

الشجرة السحرية	محمدالمبارك حجازي	رضوان	طفل يتيم فقير ذكي يتغلب على العملاق و يصبح غنيا .

و نخلص في ختام هذه المداخلة إلى أنه على الرغم من هذه المكتسبات المحققة على يد المنهج السيميائي، فإن السيميائيات لا تقوى وحدها على استكناه النص الأدبي؛ إذ ينبغي أن تتضافر جهودها مع جهود أخرى لتحقيق الهدف المبتغى.

الهوامش

(1) T . Todorov : theorie de la litterature p . 15 .

(2) إن مسألة النسبة إلى « البنية » بسيطة كما بحثها سبويه (180 هـ) في باب الإضافة من كتابه " الكتاب " . فأنت إما أن تقول : " بنيي " (كما تقول في النسبة إلى فتية " فتيي " على القياس . و هو اختيار عمرو بن العلاء) " 154 هـ " و إما أن تقول " بنوي " (كما تقول في النسبة إلى فتية " فتوي " على التخفيف . و هو اختيار يونس بن حبيب " 205 هـ انظر سيبويه الكتاب ، تحقيق هرتويغ ، درنبرع ، باريس ، 1885 ، 2/ 70)

(3) اللسانيات : مصطلح وضعه الدكتور الحاج صالح عبد الرحمان . حملا على رياضيات فلكيات ، طبيعيات ، لأن العرب يستعيضون الألف و التاء في آخر الكلمة بعلم حين قصدهم النسبة إليه .

(4) صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، آب أغسطس ، 1992 ، الكويت ، ص 106 .

(5) الدكتور عمار زعموش : النقد الأدبي المعاصر في الجزائر ، قضاياه و اتجاهاته ، مطبوعات جامعة منتوري ، قسنطينة 2001/2000 ، ص 170 .

(6) رشيد بن مالك : السيميائية و النص الأدبي ، البحث السيميائي المعاصر ، جامعة عنابة نشر و طبع الجاحظية ، الجزائر ، 1996 ، ص 25 ، 26 .

(7) محمد ساري : (النص ، علم النص ، إشكالية التعريف) مجلة اللغة و الأدب ، جامعة الجزائر ، معهد اللغة العربية
و آدابها ، ديسمبر 1997 ، العدد 14 ، ص 155 .

(8) عبد العزيز بن عبد الله : (الدلالة المقارنة في خدمة تاريخ الحضارة المقارن) ، مجلة اللسان العربي، الرباط ، 1982 / 1983 ، العدد 23 ، ص 166 .

(9) لمزيد من التوضيح انظر ص 3 – 4 من هذه المقالة .

(10) حيث وظفت مصطلحات تعكس بعدها الماركسي الاشتراكي من مثل المنتج و المنتوج و سواهما .

(11) السيميوطيقا و العنونة : د جميل حمداوي .مجلة عالم الفكر ، ص 92 .

(12) البنيويون من أمثال سوسير ، سابير ، بلومفيلد ، هلمسلف ، ثيرث ، جان بياجيه . انظر عبد الوهاب المسيري : إشكالية التحيز ، سلسلة المنهجية الاسلامية . ط 3 1998 ص 96 ، 97 .

(13) د . فؤاد أبو منصور : النقد البنوي الحديث ، ص 314 .

(14) صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص 230 .

(15) مساهمة في التعريف بالسيميائية : الحياة الثقافية ، تونس ، 1985 ، العدد 36 ، 37 ، ص 195 .

(16) رأت الشكلانية أن الشكل يمثل كيفية المضمون و ليس إناءه أو غلافه ، فالعلاقة بينهما هي علاقة تكامل . د عمار زعموش ، المرجع السابق ، ص 170 .

(17) انطلاقا من إيثار مصطلح سيميائيات – الذي حمل على لسانيات و طبيعيات – و منه فالباحث في السيميائيات يسمى " سميائياتيا " بإضافة ياء النسبة .

(18) تشكل البنية العميقة عند الاتجاه الأول الذي يمثله" غريماس " القواعد التي يخضع لها العالم السردي. لذلك فالاهتمام ينبغي أن ينصب بصفة خاصة على البناء الوظائفي ، و تحليل العلاقات التي بين القوى الفاعلة في المستويين العمودي و الأفقي انظر مساهمة في التعريف بالسيميائية الحياة الثقافية ص 193 و انظر ص 02 من هذا المقال .

(19) مارسلو أشكال : الاتجاهات السيميولوجية ، ترجمة حميد حمدني و آخرين ، دار إفريقيا ، الشرق، 1989 ، ص 12

(20) فبعد محاولة " تين " جاءت محاولة الداروبين بزعامة برونتيار F. Brunetiere و الوضعيين بزعامة كوستاف لانسوت كل من جهته لتقريب الدراسة الأدبية من المنهج العلمي .

(21) انظر د: عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة ، بيروت، ط2 ، 1979 ، ص 125.

(22) عبد الله ابراهيم و جماعة معرفة الآخر . (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء بيروت ، ط1 1991 ، ص 17 .

(23) محمد مفتاح : دينامية النص ، المركز الثقافي العربي بيروت ، ط2 ، 1990 ، ص 2 .

(24) عبد الجليل منور : المقاربة السيميائية للنص الأدبي ، أصوات و نماذج ، محاضرات الملتقى الوطني الأول ، السمياء

و النص الأدبي ، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة كلية الأداب و العلوم الاجتماعية ، قسم الأدب العربي ، نوفمبر 2000 ص 61 .

(25) محمد ساري : (النص ، علم النص ، إشكالية التعريف) ، مجلة اللغة و الآداب ، جامعة الجزائر ، 1997 ، العدد 14 ص 155 .

(26) سعيد تفطين : تحليل الخطاب الروائي ، الزمن ، السرد ، التبئير ، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء 1989 ، ص 18 .

(27) د : جميل حمداوي : اتجاهات السيميولوجيا ، مجلة عالم المعرفة ، ص 93 .

(28) د . عمار زعموش : النقد الأدبي المعاصر في الجزائر ، قضاياه و اتجاهاته ، ص 169 .

(29) د ، جميل حمداوي : اتجاهات السيميولوجيا ، الاتجاه الروسي ، مجلة عالم المعرفة ، ص 93 .

(30) و ، عمار زعموش : المرجع نفسه ، ص 170 .

(31) د ، جميل حمداوي : اتجاهات السيميولوجيا ، الاتجاه الروسي ، مجلة عالم المعرفة ، ص 93 .

(32) الدكتور عدنان علي رضا النحوي : الأسلوب و الأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام ، دار النحوي للنشر و التوزيع ، الرياض ، ط1 ، 1999 ، ص 225 .

(33) د . عمار زعموش : المرجع نفسه ص 170 .

(34) د . عدنان النحوي : المرجع نفسه ، ص 225 .

(35) د ، عدنان النحوي : المرجع نفسه ، ص 225 .

(36) د – عمار زغموش : المرجع نفسه ص 170 .

(37) المرجعية – الانفعالية – التأثيرية – الشعرية (الجمالية) التواصلية – الميتالغوية ." ينظر مجلة عالم الفكر ص 101 .

(38) د . عدنان النحوي : الأسلوب و الأسلوبية ، ص 225 .

(39) الدكتور عبد السلام المسدي : الأسلوب و الأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، ط ، 3 ، د ، ت ، ص 171 – 171 .

(40) الدكتور عبد السلام المسدي : المرجع نفسه ، ص 171 .

(41) الدكتور محمد الصغير بناني : (مفهوم النص عند المنظرين القدماء) مجلة اللغة و الأدب ، جامعة الجزائر ، 1997 ، العدد 12 ، هامش ص 29 ، 93 – 111 .

(42) د – جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ، محلة عالم الفكر ، ص 93 ، 94 .

(43) رامان سلون : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 1996 ص 31 .

(44) مدلفات سليمة : تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم ، رسالة ما جستير ، جامعة الجزائر ، 1996 / 1997
ص 11 .

(45) Vladimir propp : Morphologie du conte trad . M . Derrida et . T- todorov . Editions du Seuil , Paris , 1970- P . 30

(46) جميل شاكر و سمير المرزوقي : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الدار التونسية
للنشر ، 1985 ، ص 67 .

(47) Groupe d'entrevernes : Analyse Sémiotique des testes : introduction theorie - pratiques , presse Universitaire de lyon 1984 . p . p 98 . 99

(48) عبد الوهاب النجار: قصص الأنبياء – مكتبة رجاب طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية، الجزائر ، 1987 ص 174 .

(49) عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986، ص 186 .

(50) اتجاهات السيميولوجيا : مجلة عالم الفكر ، ص 91 .

(51) vorir joseph courtes : introduction à la sémiotique narrative et discursive , Preface de A . j . Creimas, classique Hachette 1976 . P . P . 60 - 68 .

(52) مدلفات سليمة : تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم ، ص 11 .

(53) محمد مفتاح : دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 ، 1990 ، ص 12

(54) محمد مفتاح : المرجع نفسه ، ص 12 .

(55) المرجع نفسه ، ص 64 .

(56) مدلفات سليمة : تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم ، ص 165

joseph courtès (57)المرجع السابق ص 67 :

(58) في قصة موسى يسجل أن المرسل إليه الخاص و هو الرسول صلى الله عليه وسلم هو نفسه الفاعل القائم بدور التبليغ للمرسل إليه العام . و هم القوم المؤمنون. مساهمة في التعريف بالسيميائية : الحياة الثقافية ، العدد 36 ، ص 195 .

(59) علي حرب : نقد الحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 ، 1995 ، ص 12 .

(60) مدلفات سليمة : تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم ، ص 11 .

(61) المرجع نفسه ، ص 164 - 165 - 166 .

(62) المرجع نفسه ، ص 28 .

(63) جميل شاكر : و سمير المرزوقي : المرجع السابق ، ص 87 .

(64) العيد جلولي : القصة الجزائرية الموجهة لأطفال الجزائر ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، 1999 ، ص 122 ، 123 .

(67) جلولي العيد : المرجع نفسه ، ص 123 .

(65) العيد جلولي : المرجع نفسه ص 122 ، 123

قصة المنصور مع أبي مسلم الخراساني

نص من البيان والتبيين

دراسة سيميائية

الأستاذ: جمال حضري
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة محمد بوضياف المسيلة

مقدمة:

في هذا العرض المختصر تجربة وتطبيق لأحد أخصب المناهج التحليلية للنص الأدبي، التحليل السيميائي، على مدونة هي من أرسخ نصوص التراث ثراء باعتبار النص منتقى من البيان والتبيين الذي يشكل في ذاته رؤية سيميائية خصبة أغرت ولا تزال الكثير من الباحثين على البحث في طياتها، ولا أجزم بندرة التجربة وأوليتها وقد شهدت تطبيقات لبعض الباحثين الجزائريين على النص السردي التراثي، ولكن يمكنني الإدعاء بأنها محاولة سبقت إلى هذا النموذج السردي الذي يتداخل فيه برنامجان سرديان أحدهما رئيسي والآخر فرع عنه، بحيث يصبحان متعالقين تعالق الخادم بالمخدوم، أقصد نصا خادما وآخر مخدوم، وتوصلت إلى ما أسميه البرنامج السردي المحفز، بحيث يكون عاملا معنويا محفزا لتنفيذ البرنامج السردي الرئيسي، ومبررا له في الآن ذاته، كما توصلت إلى نموذج وصل وفصل متداخلين بالنظر إلى تعدد موضوع القيمة باختلاف مواقع العناصر، وخلاصة الأمر أن هذا التناول الوظائفي وفر آلية خصبة جدا لاستيعاب الاستطراد الذي عرف به النص الجاحظي والذي كثيرا ما فسر بعامل خارج المدونة وبعيدا عن البناء الذكي للنص الإبداعي الجاحظي، وهو خاصية الثقافة الموسوعية، وهو ما تصدت له هذه التجربة البسيطة والأولية والمنفتحة على الإثراء والتوجيه، خاصة وأني قرأت فيما أذكر للدكتور محمد العمري صاحب الخطابة العربية كلاما عن المنهجية التأليفية عند الجاحظ تصب في توكيد تلك السمة ولكن ربما تسمح هذه الرؤية التحليلية وغيرها بتجاوز بعض

هــذه المســلمات، خاصة وأن هذه المناهج في منابتها قد سلطها أصحابها على نصوصهم الكلاسيكية وهم في صدد التنظير والكشف ولم لا يكون هم الكشف هو الرائد لنا بعيدا عن كل حكم مسبق.

الجهاز المفهومي(1):

1-العلاقات والعمليات:

- العلاقات هي المتبلورة في التضاد والتناقض والتضمين

- أما العمليات فهي تمفصل لعلاقات ثابتة تتحول بموجبها قيم المعاني.

- ويحاول المربع السيميائي وضع نموذج تركيبي يضبط تنظيم العمليات، وتناسب علاقة التــناقض التــي تــبرزها عملــية النفي التي تكفل الانتقال من س1 إلى سَ1 بنفي س1 وإبرازسَ1، أما علاقة التضمين فتناسب عملية الانتقاء التي تكفل الانتقال من سَ1 إلى س2: انتقاء س2 وإبرازه باعتباره المضاد لس1 انطلاقا من سَ1.

- يرتب المربع السيميائي بعدي العلاقات والعمليات الكامنة في عمق النص، بينما يشتغل على السطح المكون السردي الذي ينظم الحالات والتحولات والمكون الخطابي الذي ينظم المســارات الصــورية (الأشكال الخطابية)، ويتم الانتقال من السطح إلى العمق من خلال تحليل السمات الدلالية وتتبع أفعال التحول السردي والانزياحات الحالية، وإيجاد التشاكلات الممكنة للفضاء الدلالي من خلال مقولات جامعة.

2- البرنامج السردي والبنية العميقة:

الــبرنامج الســردي تمظهر لصور فعل تستمد من إيزوتوبيات الفضاء الدلالي. وكمــا تمد هذه التشاكلات صور فعل البرنامج السردي فإنها تعكس تشكلات على مستوى العمــق، فبنــية العلاقــات تــتمظهر في العمليات _وهذه بدورها تتمظهر في المسارات الصورية_ من خلال: عمليات تحول (فعل) أو انزياح (من حال إلى حال)

أبعاد النص وتحليل الوظائف:

يــنخرط الــنص فــي رسم ثلاثة أبعاد هي: البعد الأولي والبعد التحويلي والبعد النهائي، وتشتغل في رسم هذه الأبعاد شبكة من العوامل والوظائف، فالعوامل هي الكائنات

والأشـــياء التـــي تسهم في الحدث من خلال أداء وظائف بأية صفة أو طريقة حتى بشكل صامت أو بطريقة سلبية.

وتمثل هذه الشبكة بالترسيمة الأولية التالية:

و: وظيفة

ف: العامل/الفاعل

م: الموضوع

وتشتغل الوظيفة في ملفوظ حالة كما يلي: و(ف، م):

و/ صلة (ف/م) ←—— و/ تحويل (ف، م)

ولتحقـيق الوصـلة والأداء يوضـع شـرط الكفـاءة كما تصوره قريماس موسعا مقولة تشومسكي النحوية: الكفاءة والإنجاز:

فعنده نوعان من الأداء:

- نوع يستهدف امتلاك قيم الجهة
- نوع يستهدف امتلاك وإنتاج قيم الوصفية

والكفـاءة هـي ضمان تنفيذ البرنامج السردي يضمره كل سلوك مبرر، تنبني هذه الكفاءة على تنظيم متدرج الجهات توجه الفعل وهي:

- إرادة الفعل
- وجوب الفعل
- القدرة على الفعل
- معرفة الفعل

فالأداء إذا مشروط بمواضيع الجهة هذه التي تندرج ضمن:

1- جهات إضمار (إرادة الفعل / وجوب الفعل):

ويتأسـس الفـاعل في اللحظة التي يدرك فيها أنه يجب أو يريد تنفيذ برنامج معطى وقد يقف وراءه مرسل تسند له مهمة التبليغ.

2- جهات تحيين (معرفة الفعل/ القدرة على الفعل):

وترتبط المعرفة بالخبرات والتجارب للفاعل تجعله قادرا على توقع وبرمجة العمليات الضرورية لتنفيذ برنامج معطى وتتموضع على الصعيد المعرفي.

3-جهة التحقيق:

وهو إسقاط عناصر الكفاءة على الأداء الأساسي المحول للحالات وتختفي الأطراف المحفزة له (المرسل) وتظهر الأطراف المضادة للفاعل والمعيقة لرغبته مما ينتج مواجهة تتم عبرها تحويلات أساسية وتنشأ في إطاره المواقع الاستراتيجية للعوامل ومواضيع القيمة وتنقلاتها من طرف إلى آخر تبعا لقوة الأطراف وضعفها.

تتفرع التحويلات إلى قسمين:

- سعي الفاعل إلى امتلاك قيمة الجهة
- سعي الفاعل إلى الدخول في وصلة بالقيم الوصفية

وباعتبار النص السردي المعالج يتسق وسعي الفاعل إلى حالتي فصل ووصل مع موضوعي قيمة فتجدر الإشارة إلى:

- أداء يتجلى في ملفوظ سردي وصلي ينتقل الفاعل فيه من وضعية فصلة عن موضوع القيمة إلى وضعية وصلة به:
- ف (ت) (ف1) ⟵ [(ف1 ∪ م) ⟵(ف1 ∩ م)]

أو من خلال ملفوظ سردي فصلي ينتقل الفاعل فيه من وضعية وصلة بالموضوع إلى وضعية فصل:

ف(ت) (ف1) ⟵ [(ف1 ∩ م) ⟵ (ف1 ∪ م)].

النص السردي(2):

"قال: وكان المنصور داهيا أريبا، مصيبا في رأيه سديدا، وكان مقدما في علم الكلام، ومكثرا من كتاب الآثار، ولكلامه كتاب يدور في أيدي الوراقين معروف عندهم، ولما هم بقتل أبي مسلم سقط بين الاستبداد برأيه والمشورة فيه، فأرق في ذلك ليلته، فلما أصبح دعا بإسحاق بن مسلم العقيلي، فقال له: حدثني حديث الملك الذي أخبرتني عنه بحران. قال: أخبرني أبي عن الحضين بن المنذر أن ملكا من ملوك فارس يقال له سابور الأكبر كان له وزير ناصح قد اقتبس أدبا من آداب الملوك، وشاب ذلك بفهم في الدين،

فوجهــه ســابور داعية إلى أهل خراسان وكانوا قوما عجما يعظمون الدنيا جهالة بالدين، ويخلــون بالدين استكانة لقوت الدنيا، وذلا لجبابرتها، فجمعهم على دعوة من الهوى يكيد بها مطالب الدنيا، واغتر بقتل ملوكهم لهم وتخولهم إياهم، وكان يقال (لكل ضعيف صولة ولكــل ذلــيل دولــة) فلما تلاحمت أعضاء الأمور التي لقح، استحالت حربا عوانا شالت أســافلها بأعاليها، فانتقل العز إلى أرذلهم، والنباهة إلى أخملهم، فأشربوا له حبا مع خفض مــن الدنــيا افتــتح بدعوة من الدين، فلما استوسقت له البلاد بلغ سابور أمرهم وما أحال عليهم من طاعتهم، ولم يأمن زوال القلوب وغدرات الوزراء، فاحتال في قطع رجائه عن قلوبهم، وكان يقال:

وما قطــع الرجــاء بمثــل يــأس ... تــبادره القــلوب عــلى اغتــرار

فصمم على قتله عند وروده عليه برؤساء أهل خراسان وفرسانهم، فقتله، فبغتهم بحــدث، فلم يرعهم إلا ورأسه بين أيديهم، فوقف بهم بيت الغربة ونأي الرجعة، وتخطف الأعــداء، وتفرق الجماعة، واليأس من صاحبهم، فرأوا أن يستتموا الدعوة بطاعة سابور، ويتعوضــوه من الفرقة، فأذعنوا له بالملك والطاعة، وتبادروه بمواضع النصيحة، فملكهم حتى مات حتف أنفه.

فأطرق المنصور مليا ثم رفع رأسه وهو يقول:

لذي الحلم قبل اليوم مــا تقرع العــصا ... ومــا عــلم الإنســان إلا ليعــلما

وأمر إسحاق بالخروج ودعا بأبي مسلم، فلما نظر إليه داخلا قال:

قــد اكــتنفــتك خــلات ثــلاث ... جلبــن عــليك مــحذور الــحمام

خلافــك وامــتــنانك تــرتميــني ... وقــودك للــجماهير الــعظــام

ثــم وثــب إليه ووثب معه بعض حشمه بالسيوف على أبي مسلم، فلما رآهم وثب، فبدره المنصور فضربه ضربة طوحه منها، ثم قال:

أمــر فــي الحــلق مــن الــعلقم ... اشــرب بكــأس كنت تسقي بــها

زعمــــت أن الديــــن لا يقتضــــى ... كذبــــت فاســــتوف أبــــا مجــــرم

ثــم أمر فحز رأسه وبعث به إلى أهل خراسان وهم ببابه، فجالوا حوله ساعة ثم رد من شغبهم انقطاعهم عن بلادهم، وإحاطة الأعداء بهم، فذلوا وسلموا له.

فكان إسحاق إذا رأى المنصور قال:

ومــــا أحـــــذو لــــك الأمـــــثال إلا   لــــتحذو إن حــــذوت علــــى مــــثال

وكان المنصور إذا رآه يقول:

وخلفهـــا ســـابور للــــناس يقـــتدى   بأمـــثالها فـــي المعضـــلات العظائم "

1- المسارات الصورية:

أ- مسار صوري رئيسي:

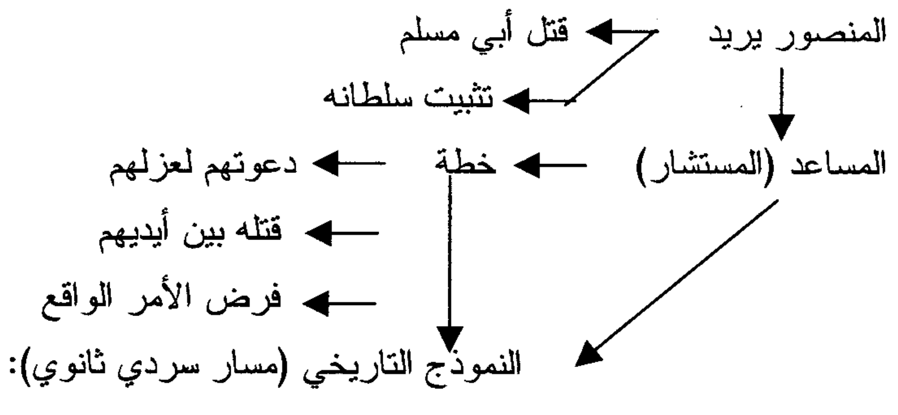
المنصور هم بقتل أبي مسلم الخراساني – أرق فدعا وزيره (مستشاره) _ قص عليه قصة تتضمن رأيه_ أطرق المنصور ثم قال شعرا يبرز قراره _ أمر الوزير بالخروج _ دعا أبا مسلم للدخول_ قال شعرا أمامه يتضمن اتهامات ثلاثة _ وثب عليه ومن معه فقتله _ رمى برأسه أمام أهل خراسان فبغتهم _ أحيط بهم فذلوا وأذعنوا وأبدوا الطاعة والولاء.

ب- مسار صوري ثانوي:

سابور يرسل وزيره داعية إلى أهل خراسان _ جمعهم على دعوته_ تقدم أراذلهم وأخملهم على أعزهم وأنبههم_ أطاعوه وأحبوه لزهد أظهره ودينا افتتح به دعوته_ لما بلغ سابور أمرهم ارتاب ولم يأمن الغدر_ فاحتال في قطع قلوبهم عن رجائه_ صمم على قتله إذا جاء بهم_ فبغتهم بحدث وروعهم برأسه بين أيديهم_ أطاعوه لما وجدوا أنفسهم منقطعين.

2-البرامج السردية:

أ- برنامج سردي رئيسي: تثبيت السلطان/ نفي المنافس:



ب- برنامج سردي ثانوي: تثبيت السلطان ونفي المنافس

سابور يريد ← قتل وزيره

← إخضاع أهل خراسان

← تثبيت سلطانه

← المنافس (الوزير الناصح تحول إلى منافس أو عائق)

خطة: ← دعوتهم معه لعزلهم

← قتله بين أيديهم

← فرض الأمر الواقع عليهم

العلاقة بين البرنامجين:

يشكل البرنامج السردي الثانوي جملة أدوار هي:

- دور تشكيل الكفاءة: في جهتها المعرفية، باعتبار جهة المعرفة هي رصيد الخبرات والتجارب الحياتية.

- دور تشكيل الحافز والنموذج التاريخي والعامل المعنوي المساعد: فالعامل الفاعل في البرنامج السردي الثانوي (ب.س.ث) يواجه الخلل الاستراتيجي نفسه وهو عدم التوازن السياسي وإضافة إلى ذلك فإن موضوع القيمة متمثلا في العامل المنافس كان بالتعبير التراثي "عيبة نصح" أي أنه يشغل موقعا وصليا.

كما أن العامل المضاد والمعيق هو نفسه في البرنامجين: يمثله في المسار الصوري الحيز المكاني الخطر: خراسان، وأعوان العامل المنافس: وهم أهل خراسان وفرسانهم.

- دور التبرير والمشروعية: المتعلقة بالعملية التحويلية الرئيسية وهي عملية النفي لمن يعتبر "صنيعة الملك" السياسية، بما ينطبق تماما على أبي مسلم باعتباره صنيعة بني العباس لا غير.

وتنعكس هذه العلاقة بين البرنامجين السرديين على مستوى المسار الصوري في قول السارد:

"فكان إسحاق إذا رأى المنصور قال:

ومـــا أحـــذو لـــك الأمـــثال إلا لتـــحـــذو إن حـــذوت عـــلى مثـــال

وكان المنصور إذا رآه قال:

وخلفـــها ســـابور للـــناس يقتـــدى بأمثالـــها في المعـــضلات العـــظائم"

3-بنية العمليات والعلاقات: *العمليات

من الفصل إلى الوصل على صعيد التثبيت (موضوع القيمة هو تثبيت السلطان)

لا توازن سياسي ← تحول حالي (أرق + حيرة = لا توازن نفسي):

وهذه حال الماقبل.

إرادة قتل المنافس (عزم) ← تحول نفسي مؤقت

دعوة المنافس ومناصريه

تنفيذ النفي ←فعل (تحول فعلي)،

من الوصل إلى الفصل على صعيد المنافس (وصل بالاستوزار وفصل بالقتل)

عودة التوازن السياسي (عنصر متبوع) ←عودة التوازن النفسي (عنصر تابع): الما بعد

فتكون ترسيمة العمليات كما يلي:

وضـــع أولـــي : لا اســـتقرار ← وضع مؤقت (تحويل بالنفي) ← وضع نهائي (استقرار)

*بنية العلاقات:

علاقة التناقض: أمير لجميع المؤمنين ← ولاء أهل خراسان لأبي مسلم

علاقة التضاد: بسط السلطان ← وجــود أبي مسلم بين أنصاره وبعيدا عن العاصمة (بغداد)

علاقة التضمن: السعي إلى بسط السلطان ← التخلص من أبي مسلم

5- التحليل العاملي:

أ- العامل الفاعل: تأسيس العامل الفاعل الذي يستهدف امتلاك القيمة الوصفية وهي الملك الحقيقـــي لا الصوري: يتأسس هذا الفاعل على كفاءة ضمنية وقدرة أدائية إنجازية تتضح من خلال:

الكفـــاءة: يـــبرزها السارد في مقدمة النص بقوله:"وكان المنصور داهيا أريبا، مصيبا في رأيه سديدا، وكان مقدما في علم الكلام ومكثرا من كتاب الآثار، ولكلامه كتاب يدور بين أيدي الوراقين معروف بينهم" (1/227)، وعلى ضوء هذا تتأسس الكفاءة كما يلي:

جهات الإضمار:

- إرادة الفعل(لما هم بقتل أبي مسلم..)

تأسيس الفاعل

- وجوب الفعل (سقط بين الاستبداد برأيه والمشاورة فيه ..وهو تردد في الكيفية)

جهات التحيين:

-معرفة الفعل (مكثرا من كتاب الآثار)

تأسيس الفاعل

-القدرة على الفعل (داهيا مصيبا في رأيه سديدا)

*ويلاحظ أن السارد أورد جهات التأهيل قبل جهات التأهيل لهدف تبريري.

جهات التحقيق: وهي إسقاط الكفاءة على الإنجاز

- ماهية (هم بقتل ..)

التحويل وبروز الفاعل

- فعل (وثب، بدره بضربة طوحه بها ..)

*ويلاحـظ علاقـة الإنجـاز بالفعل الكلامي وخصوصيته في النص السردي العربي في ارتباط الإنجاز الكلامي بالشعر الذي عده سورل وأوستن مناط التخييل، فالقرار عبر عنه المنصور قائلا:

لـذي الحلـم قبل اليوم ما تقرع العصا   ومـا علـم الإنسـان إلا لـيعلما

ولما باشر إنجاز الفعل عبر عنه باستيفاء الدين:

اشـرب بكـأس كنـت تسـقي بها   أمر في الـحـلق مـن العـلقم

زعمت أن الـدين لا يقتضـى   كذبـت فاستوف أبـا مجـرم

وقد تم التحيين الإنجازي كما يلي:

- دعـوة موضـوع القـيمة (أبو مسلم) للدخول بعد تحييد العامل المحفز " وأمر إسحاق بالخروج"، فينشأ إطار الصراع العاري: العامل الفاعل / موضوع القيمة (المنافس)

- إبلاغ صيغة الاتهام من خلال فعل كلامي منزاح تداوليا وهو بيتا الشعر:

قـد اكـتنفتـك خـلات ثـلاث   جـلبـن علـيك مـحـذور الحمـام

خـلافـك، وامـتـنانـك تـرتميني   وقـودك للجـمـاهير الـعظـام

- بـدء العمـل التحويلي الرئيسي: وهو نفي المنافس بوثبة تستهدف إعادة خلخلة المواقع السياسية لإعادة التوازن المفقود لصالح العامل الفاعل صاحب القوة في الحيز الزماني المشهود.

هـذا التحويل تجلى في المسار السردي بقول السارد: " ثم أمر فحز رأسه وبعث به إلى أهـل خراسـان وهم ببابه، فجالوا ساعة ثم رد من شغبهم انقطاعهم عن بلادهم وإحاطة الأعداء بهم، فذلوا وسلموا له".

2-العامل المساعد: وقد تمظهر من خلال عدة ممثلين:

الممثل الأول: مستشار المنصور إسحاق وكان عاملا محفزا

الممثل الثاني: النموذج التاريخي (عامل معنوي)

الممثل الثالث: أعوان المنصور الذين وثبوا معه

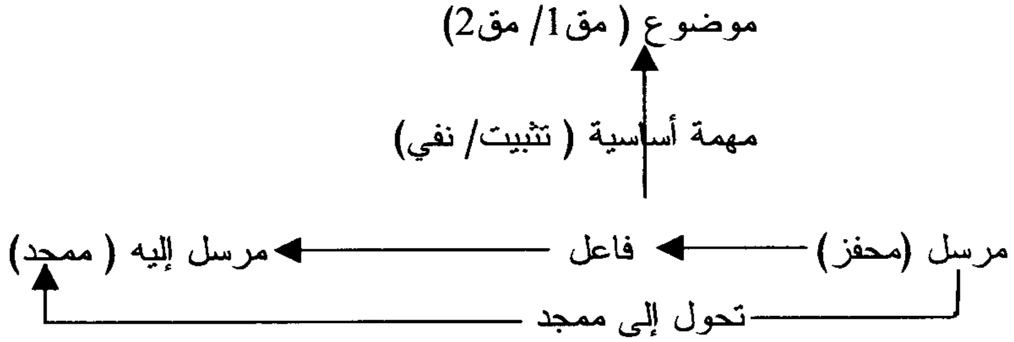
2-العامل المضاد (العوائق):

الممثل الأول: أبو مسلم حين يكون موضوع القيمة هو تثبيت السلطان

الممثل الثاني: أنصار أبي مسلم (رؤوس أهل خراسان)

الممثل الثالث: بعد الإقليم عن العاصمة

فتكون ترسيمة العوامل كما يلي:



وفي الترسيمة تم تغييب العامل المضاد عمدا لتداخله مع موضوع القيمة حين يكون هذا الأخير هو العامل المضاد ذاته. وهي بهذا الاختزال تصلح للبرنامجين السرديين الرئيسي والثانوي.

ويمكن توضيح هذا التداخل بالإشارة إلى الانبناء المزدوج للبرنامجين: انبناء وصلي وآخر فصلي، ففي الفصلي: ينتقل العامل الفاعل من حال فصل عن موضوع القيمة مق1 (تثبيت السلطان) إلى حال وصل معه. أما على المستوى الدينامي فإن العامل الفاعل ينتقل من حال وصل مع موضوع القيمة مق2 (العامل المنافس: أبو مسلم) إلى حال فصل معه بعد النفي(القتل).

وتكون ترسيمة الحالين كما يلي:

التحويل الوصلي:

ت ف1 ←— [(ف1 ∪ مق ∩ ف2) ←— (ف1 ∩ مق ∪ ف2)]

التحويل الفصلي:

ت ف1 ←— [(ف1 ∩ مق) ←— (ف1 ∪ مق)]

في التحويل الوصلي ثلاثي العناصر (ف1/ ف2/ مق) يكون موضوع القيمة هو تحقيق قيمة وصفية ويكون فاعلان متنافسان على موضوع القيمة: الفاعل

العـــامل (المنصـــور) والعـــامل المنافس (ابو مسلم) وموضوع القيمة هو السلطة وولاء الرعية.

فـــي التحويل الفصلي ثنائي العناصر (ف1/ مق) حيث موضوع القيمة هو أبو مسلم ذاته كموضـــوع للنفـــي والإزالة: وحيث التحويل انتقال من وصل بين ف1 و مق لما كان أبو مسلم عونا للمنصور إلى فصل بين ف1 ومق.

ولكن هل الترسيمة الفصلية مبررة؟

أقول نعم: وذلك اعتبارا للبنية العاملية في البرنامج السردي الثانوي، حيث يغيب دور العـــامل المساعد، الذي كان في حالة وصل مع العامل الفاعل ثم تحول هو ذاته إلى موضـــوع قيمة مستهدف بعملية النفي. فعلاقة المطابقة الضمنية التي تسلط فيها الماضي علـــى الحاضر تسمح باعتبار موضوع القيمة عاملا مساعدا في حالة وصل وبالتالي لدينا ممـــثلا إضـــافيا للعامل المساعد، ثم جرى تحول عاملي، أخذ العامل المساعد (أبو مسلم) موقـــع موضوع القيمة المستهدف بفعل النفي، فالتحول على صعيد المواقع السياسية أدى إلـــى تحول على صعيد العلائق الاجتماعية مما استوجب فعلا يترجم بالعلاقة الفصلية بين العامل الفاعل: (المنصور) وموضوع القيمة: أبو مسلم) المتحول عن موقعه.

خاتمة:

بغـــض النظر عن درجة الملاءمة بين منهج التحليل ومادته ممثلة في هذا النص التراثي الجاحظي، فإن مجرد إنزال المنهج ليباشر عملية الوصف للبنية الكامنة في النص هـــو عمـــل مطلوب بالنظر إلى شح الأعمال التطبيقية في الساحة النقدية العربية عموما والجزائـــرية خصوصـــا،فقد طال تعامل الدارسين مع المناهج التحليلية الغربية في أطرها الـــنظرية، وممـــا نفـــخ فـــي عمـــر هذه الحالة تضارب الترجمات وتداخل المصطلحات الـــذي أودى بمعظـــم جهـــود تمـــثل هذه المناهج واستيعابها، وللقارئ نماذج كثيرة تؤكد هـــذا الادعـــاء، فـــي حيـــن بقيـــت النصوص مبعدة عن هذا الخضم كله مع أنها المعنية أساســـا بهجـــرة هـــذه المناهج وتوطينها، بل إن معركة الملاءمة وعدمها ظلت في ساحة الـــنظرية دون أن يكلـــف أغلب المتعاركين نفسه بمحاولات تطبيقية سواء لإثبات ملاءمة

المــناهج المهاجــرة للنصــوص "المحلية" أو حتى لإثبات غربتها عنها وبالتالي طرحها وتجاوزها.

أمــا إشــكالية قــراءة التراث بهذه المناهج فتلك جبهة ساخنة أخرى تضع هذا التحليل في دائرة الضوء خاصة وأن أنصار قدسية التراث كثيرون كثرة تغري بالعزوف عــن إثــارة ركامــه وتصــفح مجاهله بعين جددت منظارها وزاوية فحصها، ولئن سُلم بخصوصية التراث فإنه لا يتم التسليم البتة باستعصائه عن تناول مغاير للسائد والشائع.

إن طموح التجريب ومغامرة البدء كفيلتان بتجاوز الأحكام المسبقة

الهوامش

1- رشيد بن مالك، القاموس، ص 23- 40

الأصول اللسانية والشكلانية للنظرية السيميائية، ص 83- 122

عبد الحميد بورايو، الحمامة المطوقة، مقاربة سيميائية بنيوية، ص 187- 203

سامي سويدان، اللص والكلاب دراسة سيميائية، ص 216- 226

2- الجاحظ، البيان والتبيين ج 3،ص 229/228/227

المصادر والمراجع

أ-المصادر:

الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية،بيروت ط1، 1998

ب-المراجع:

رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، ط1، 2000

رشيد بن مالك، الأصول اللسانية والشكلانية للنظرية السيميائية، دورية اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 1999

عبد الحميد بورايو، نص حكاية الحيوان، مقاربة سيميائية بنيوية، الخمامة المطوقة نموذجا، دورية اللغة والادب، جامعة الجزائر، ع 1999

سامي سويدان، اللص والكلاب لنجيب محفوظ، دراسة سيميائية، الفكر العربي المعاصر، ع 19/18، 1982

.

موضوعات القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة
والرؤية القصصية لأشكال القهر الاجتماعي

أ ــ باديس فوغالي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة

إن الأدب ليس استنساخا آليا، أو انعكاسا مرآويا للواقع الاجتماعي ولاهو تعبير غنائي ذاتي، بحيث يحاول الأديب بواسطته إعادة تشكيل الواقع كما هو بكل ملابساته وتناقضاته، أو يسعى لتأويل مستويات التداخل فيه لتقريبها إلى المتلقي.

كما أننا لا نستطيع في أي حال من الأحوال أن ننتج أدبا إنسانيا خارج رقعة الجغرافيا البشرية. فالتخلص من أثر الواقع يبدو أمرا مستعصيا، إذ العلاقة بين الأديب والواقع حاصلة بشكل أو بآخر، وهي لا تتوقف عند حدود الكشف والتصوير بآليات معينة، بل تكمن في وظيفة خاصة تؤهل الأديب ضمن البناء الفكري العام للمجتمع امتلاك الواقع معرفيا وجماليا، يوظف ضمنها الخيال توظيفا واعيا لإعادة تشكيل الواقع انطلاقا من أجزائه قصد تجاوز صورته المسطحة للغوص في أعماقه، والكشف عن تلك اللحظات والمواقف التي تعبر عن مشاعر الإنسان ومطمحه، وعن مكانته في الكون ومصيره.

والتخييل رغم كونه عملية ذهنية تختزل موقف الأديب وفلسفته الخاصة مما يحيط به، فإنها لا تستبعد تدخل عوامل نفسية أثناء تطور العمل الفني، وتؤدي إلى استكمال رؤية الأديب، كما يتضح لنا ذلك أثناء محاورة النصوص لاحقا.

فالواقع إذا بكل ما يختزن من ترسبات وتراكمات يسهم بشكل أو بآخر في إعانة القاص على احتواء الموضوعات وتحويلها إلى صوغ فني جميل يتجاوز قشرة الواقع إلى ما وراءه من تشابك وتعقيد. والتعبير عن الواقع يتأتى للقاص دون وعي عميق بالمجتمع، وعي يتكثف اجتماعيا وجماليا انطلاقا من جذور المجتمع نفسه وخصوصيته المحلية.

فالتجربة القصصية لابد فيها من صدق الكاتب المستمد من معايشته لمختلف قضايا مجتمعه، حتى يتيسر له الكشف عن جوانبها وتصويرها تصويرا فنيا صادقا، وفي

مجتمع كالجزائر حيث تضيع فيه حقوق الرجل أحيانا بسبب الجهل، أو الأمية، أو عوامل أخرى، فإن المرأة الجزائرية مازالت تكابد ما عانته بنات جنسها منذ العصور القديمة:

((لالتقاط حريتها، وابعاد هذه الحرية، لأنها على مدى التاريخ، ومنذ العصر العبودي وهي أسيرة أغلال الرجل، أغلال الخطوة القديمة التي أتاحت له ذات يوم أن يكون سيدا بذراعين في صراعه مع الطبيعة، يوم انقسم المجتمع الإنساني إلى سادة وعبيد، ومنذ ذلك اليوم البعيد وحرية المرأة هي العنوان الكبير لكفاحها.. بل إنّ حرية المرأة ظلت تعبيرا أصيلا عن حرية المجتمع بأسره... ومن هنا ينفسح الطريق اللانهائي أمام الأديبة العربية المعاصرة لمعاناة هذه التجربة الفذة في تاريخها...))(1)

ومعاناة القاصة الجزائرية على وجه الخصوص بسبب ظروفها الاستثنائية مقارنة مع أختها العربية في المشرق والشام، المختصرة في الوضع الاجتماعي المزري، هذا الوضع الخاص الذي تشابكت في تعقيده جملة عوامل(2) بعضها داخلي، وبعضها الآخر خارجي، أهل القاصة الجزائرية لاستقطاب موضوعات ذات علاقة وطيدة بكيانها ووجودها كأنثى ينظر إليها نظرة مخالفة.

وهي إذ تتعامل مع هذه الموضوعات الوثيقة الصلة بطبيعة الأنثى وحياتها ضمن مجتمع ذكري وسلطة رجالية تحمل في قصصها جرأة التحدي، وثورة حقيقية ضد التقاليد المتعسفة، التي غذتها ذهنية الرجل وماضوية المجتمع.

ـــ فكيف تعاملت القاصة الجزائرية مع هذه الموضوعات ؟ كيف كانت تنظر إلى بنات جنسها ؟ ـــ وهل هناك خطاب مقصود تحاول من خلاله تبليغ مضامين معينة؟

ثمة أسئلة أخرى تفرض بإلحاح ضرورة الإفضاء عما تختزن هذه النصوص من أسرار وآمال. ولمعالجة هذه المقاربة ارتأيت أن انتقي جملة من النصوص بعضها من مجاميع قصصية، وبعضها الآخر نشر في مجلة " آمال "(3)

وذلك وفقا للجدول البياني الآتي:

السنة	القاصة	المجموعة	القصة
1985	زهور ونيسي	الظلال الممتدة	1 - بحر الطوفان - 2ابنة الأقدار

1985	جميلة خمار	مجلة آمال العدد 61	3 - الباب المعلق
1983	جميلة زنير	دائرة الحلم والعواصف	4 - لن يطلع القمر
			- 5 سيعود إليّ
1969	زوليخة السعودي	آمال العدد الأول	6 - من البطل
1996	زكية علال	وأغرقت سفينة العودة	7 - عروس إلى القبر
1977	جميلة ميمون	آمال العدد 38	8 - الأميـــــة

فالمتن القصصي محصور في ثمانية نصوص لستة أسماء قصصية تنتسب حسب العمر الكتابي إلى أجيال مختلفة، فالجيل الأول تمثله زهور ونيسي وزوليخة السعودي، والجيل الثاني تمثله جميلة زنير جميلة ميمون، وجميلة خمار، وأما الجيل الثالث فتمثله زكيه علال.

تتراوح تواريخ هذه النصوص بين 1969 و1996. أي سبعة وعشرون عاما من الكتابة، فهذه الفترة جديرة ــ حسب تصوري ــ بأن تجلي ملامح التجربة القصصية النسائية في الجزائر.

تشكل النصوص الثمانية متوالية قصصية يكمل بعضها البعض، وكأنها كتبت من قاصة واحدة من حيث الرؤية طبعا رغم التفاوت في التحكم التقني للكتابة القصصية.

-كما تتقاطع في المناخ القصصي العام وكأن مضامين النصوص تنهل من منهل واحد وتصب في مصب واحد.

-غير أن الملاحظة التي يجب إجلاؤها هي ورود الإشارة لبعض النصوص القصصية غير مدرجة في الجدول وذلك لتشابه السياقات القصصية وتعاورها في المضامين والرؤى

-يلاحظ أيضا أن الشخصيات المحورية في القصص المنتقاة كلها نساء تتشابه في تلقي الصدمات ومعايشة المعاناة، رغم اختلاف بعضهن في الجانب الاجتماعي والنفسي وكذا انتسابهن لأمكنة مختلفة.

زهور ونيسي الأديبة الصامدة التي لم تهجر الكتابة والإبداع منذ 1955 ككاتبة مقالات اجتماعية وتربوية ثم ممارسة فعل القص بدءا بالصورة والمقال القصصيين إلى القصة الفنية الناضجة، ثم استقرارا على مساحة الإبداع الروائي، تضع نصب عينيها دائما وهي

تمارس شكلا أدبيا من الأشكال المذكورة موضوع المرأة محورا مركزيا لاهتماماتها وانشغالاتها، وهي بفعل معايشتها عن كثب للمرأة الجزائرية أينما وجدت في الريف أو في المدينة، وبحكم أيضا انتسابها لمؤسسة للاتحاد النسائي في الجزائر، واشرافها مدة اثنتي عشر عاما على مجلة " الجزائرية " تشعر بما تشعر به المرأة.

وقد تنبهت إلى الخيبة الأبدية الملاحقة للمرأة، في بيت والديها محاصرة بأطر سلوكية جاهزة، وفي بيت زوجها خاضعة لمصيرها المحتوم، لا تملك أدنى قوة في تغيير ما ترغب في تغييره، فأغلب بطلات قصصها معظمهن مستسلمات، مذعنات في خنوع للظروف المحيطة بهن. تخاطب بطلة قصتها "بحر الطوفان "- نفسها - حين راودتها فكرة التمرد والاحتجاج لغياب زوجها الطويل فتقول: ((.. يا ويلك إذا أنت فكرت في غير الطاعة وتاقت نفسك وأيامك الخالية وشبابك الضائع إلى الاحتجاج.. عند ذلك يجب أن تودّعي ابنا، ضناك إلى غير رجعة ... سيقولون له أنك مت ودفنت وأنك عار يلحقه، ويلحق الأسرة كلها))[4]

بطلة القصة كما هو واضح مغلوبة على أمرها، تحاول أن تغير لكنها لا تستطيع، لأن مجرد التفكير في التغيير قد يبخر حياتها كلية، بل وتصبح كالمحنطة لاتملك ما يملكه الآدمي، وهو الوضع المزري لقيمة الأنثى في مجتمع بعولي مشدود بقوة إلى الخلف، وضع جعل القاصة تقسو على شخوص قصصها بصورة ملفتة للانتباه.

وفي ظل هذا الوضع المتردي لمكانة المرأة نلفي مفارقة كبيرة تتمثل في المراسيم التي تزف بها المرأة إلى بيت زوجها، حيث يحدوها موكب يغلب عليه طابع التباهي والتفاخر تحت الزغاريد وطلقات البارود، وكأن المشهد إسقاط رمزي لظاهرة السبي المترسبة في ذهنية المجتمع منذ القدم، وما دموع الأم والعروس ذاتها إلا تعبير غريزي عن الخوف من المجهول، والخضوع للمصير المحتوم، لأن البيت الذي ينتظر البنت ليس أكثر حظا مما كان يعيق حريتها في بيت والديها، ولأنها سوف تعمل الكثير لا لإرضاء البعل فحسب بل لإرضاء العائلة كلها صغيرها وكبيرها، وإن فكرت في الاحتجاج، فلن تجد غير الويل، والحرمان من كل حقوقها حتى من أبنائها المنحدرين من بطنها. في هذه القصة نجد الشخصية المركزية فاطمة مشمولة بظلال الخيبة والانكسار إذ

تظل تعيش زمن ترقب زوجها الغائب لحظة بلحظة لمدة أربع سنوات كاملة تحياها ألما ودما، ووحدة وعزلة، ولما يلتقط سمعها خبر عودة زميله في العمل من وراء البحر، يكاد يقفز قلبها من بين ضلوعها من شدة اللهفة، ويزداد خفقانه حين يزورهم.

تصف القاصة هذا المشهد الملفع بأسى الحرمان فتقول وهي تصوره ((: كانت نظرات فاطمة مسمرة على شفتي الرجل وهي تصب له القهوة))[5] تريد أن تسأله عن أخبار زوجها، حالته، صحته، ومتى يعود؟ وأسئلة أخرى مخزنة في قرارها، إن حبّها لابن عمها عظيم أثمر طفلا بهي الجبين، جميل القسمات، يحمل ملامحها الفاتنة وشيئا من وسامة أبيه، أملها يكبر ويتسع كلما أمعنت النظر في سحنائه الملائكية، إنها ومن فرط حبها وإخلاصها لأبيه تجد له دوما الأعذار، تقول محاورة نفسها:

((لابد أنه يعمل ويشقى من أجلنا أنا وابنه.. لابد تحمل الغربة والبعاد والشوق لابنه الذي لم يره، لابد أنه يتمنى رؤيته كل يوم، ولابد أنه يتصوره جميلا لطيفا ضاحكا أبدا... كيف لا وهو أبوه وأنا أمه وكلانا جميل وجذاب))[6].

وكم تحتل الأماني والأحلام الجميلة فضاءا رحبا من حياتها، وكم تعظم الفرحة في وجدانها حين يطل ساعي البريد حاملا رسالة منه . ولأن موزع البريد واسطة أمان بينها وبين حبيبها الغائب، تقول عنه ((:أصبح لا يطل كثيرا.. يكفيني مما يحمل أن أضمه إلى صدري، وأتحسسه بشفتي فأنا ممن لا يعرفون التعامل مع الورق والقلم))[7]

بأسلوب فني يكتسي طابعا إنسانيا رقيقا وفقت القاصة في أن تعمق إحساسنا بمشاعر الحرمان واللهفة التي تشعر بها البطلة، وتكشف بمهارة عن لحظات المتعة التي تحياها فاطمة من خلال الرسالة إذ تتحول الورقة بين أصابعها الراعشة إلى شريان دم يفور من شدة الاحتقان، فتشيع الرسالة في أجواء نفسها المظلمة ومضات من النور والأمل فتقبل عليها تقبلها وتضمها إلى صدرها الدافئ.

بهذه الدهشة الإنسانية النادرة تفلح القاصة في تكثيف وحشة أربع سنوات، ولأن فاطمة كما تعلق الكاتبة عن وضعها من منظور المجتمع الذكوري .

((امرأة.. وكل امرأة أنت يا فاطمة لا فرق بينكن جميعا... إنكن جميعا وعاء نصب فيه ما زاد عن حاجتنا في هذه الحياة، وإذا ذهبت فالفواطم كثيرات... لا ميز لواحدة منهن عن الأخرى سوى ما يمكن أن تقدمه من طاعة ومن ولد))(8)

ويبقى السؤال الكبير المرير معلقا على طرف لسانها، مأسورا بين شفتيها، أتسأل عن زوجها الحبيب الغائب؟ وهل يجوز لها ذلك من منظور الأعراف القائمة؟ أم أن سؤالها عن زوجها يدخل في باب اللاحياء. بهذه الأسئلة المتأججة داخلها، تكتم أنفاسها وهي تتلقى طعنات الاغتيال تتشاجر دفعة واحدة من لدن الضيف الذي جاء يحمل نبأ زواج "الطاهر" حبيبها الغالي من امرأة فرنسية، والتأكيد له بتخيير فاطمة في أن تبقى في عصمته، أو تلتحق بأهلها شريطة ترك الولد لجدته ترعاه. تبتلع فاطمة الصدمة والإهانة وترضى بالأمر الواقع.

ولعل المسألة نفسها نجدها ماثلة في جلاء في صورة تحمل معنى المعاناة وحدة الاغتراب النفسي في قصة

"ابنة الأقدار" من المجموعة نفسها، إذ استطاعت القاصة أن تشخص بدقة فنية مشاعر خيبة الأمل التي أصابت "سعاد" - الشخصية المحورية للقصة - عندما أطلعها الزوج ببرودة أعصاب على سر زواجه من امرأة ثانية، مستثمرة قصة أبي فراس الحمداني مع الحمامة وهو في أحد سجون الروم يكابد غربة الديار وغربة النفس، فتعمد القاصة إلى إسقاط خيبة الشاعر مما لقيه من هجر وجفا في تماطل ابن عمه سيف الدولة لدفع الدية إسقاطا رمزيا على"سعاد" التي دفعت الكثير لزوجها، حيث حرمت نفسها من مواصلة الدراسة لتقف إلى جانبه تدفعه بإخلاص نحو مدرج النجاح، وارتقاء المناصب العليا، حتى إذا ما حقق مآربه النفعية وأشبع طموحه على حساب تضحيات زوجته الولود الودود تيقظت في أعماقه العقدة البعولية للبحث عن امرأة أخرى أكثر شهوانية، وأشد فتنة وجمالا.

تختزل الشخصية العمودية خيبتها في الحياة مناجية الحمامة من خلال هذا المونولوج الواعي في نسق الأنا فتقول:((سعاد غير سعيدة، سعاد زوجة متروكة، سعاد زوجة مهملة سعاد فارقها زوجها ليتزوج بأخرى أكثر جمالا وشبابا وفتوة أخرى لم تلد بعد طفلين يأخذان كل يوم من وقتها ومن شبابها ومن صحتها))(9).

والظاهرة نفسها، أعني خيبة الأمل تثيرها القاصة "جميلة خمار" عارضة إياها من خلال شخصية " نصيرة " في قصة "الباب المعلق"، والواقع أن العنوان نفسه، وبحكم أم النص يقرأ من عنوانه يكثف أحداث القصة ويترجم موضوعها ترجمة رمزية تحيل إلى رجرجة هذا الباب الذي لا يشبه الأبواب المفضية إلى فضاءات الغرف والبيوت الداخلية، وإنما هو باب معلق، وكأنه باب سحري تتصرف في فتحه وإغلاقه قوى خفية.

كما أن العنوان نفسه يشير إلى تعاسة التجربة الزوجية التي عاشت أحداثها " نصيرة " وخرجت منها خاوية اليدين، خالية الذهن، معلقة بين الحقيقة والخيال.

فقد هجرت مقاعد الدراسة لتزف إلى رجل أعمال لا تعرف عنه شيئا، غير أنه وجيه وثري، ويفوقها بثلاثين سنة فارق سن.

وبحكم صغر سنها لم ترع اهتماما لفارق السن، ولا لدمامة خلقته كما تصفه القصة، فقد أبهرها بريق الذهب، وآسرتها الأبهة والوجاهة. كانت تحلم بزيارة عواصم العالم، والإقامة في فيلا فخمة ...

تعيش التجربة في البدء مفعمة بالآمال، لتكتشف في الأخير أنها كانت تطارد خيط دخان، وأن الزوج الوجيه الغني ما هو إلا مجرد سارق محترف ومهرب دولي كبير يتاجر في المحظورات.

حين يعلم اكتشافها سره يجبرها على تناول مشروب منوم، ويرميها في مدينة غير مدينتها، وفي شارع غير الشارع الذي تقطن فيه، تفيق على لسعات البرد وقد اخترق ثوبها المهلهل إلى العظام.تقصد أول مركز للأمن تدركه، وحين تطلع رجال الأمن بقصتها وبحقيقة الرجل، يظنونها فاقدة العقل تصاب بخيبة أمل كبيرة وتردد بينها وبين نفسها ترى ((هل حقا أنا مجنونة))(10)

تهدف القاصة من وراء هذا النص إلى كشف مثالب الزواج المنفعي غير المتكافئ وإبراز العواقب الوخيمة المترتبة عنه، فقد ساقت على لسان شخصية القصة المركزية وهي تجبر على تناول المشروب في شئ من النَّقد الواعي لظاهر سيطرة الأحلام الوهمية على عقلية الأنثى في سن معين ((.أغمضت عيني وأنا أردد في أعماقي ألا لعنة على الطمع.. وعلى فنانات هوليود وعلى الأحلام القرمزية وعليك يا زوجي)).(11)

الفكرة نفسها تعرضها "جميلة زنير" في قصتها " لن يطلع القمر"، إذ حاولت ببراعتها الفنية تصوير خيبة الأمل التي صدمت فاطمة عندما أطلعت على خبر زواج خطيبها أحمد من امرأة فرنسية الأصل تعلق الكاتبة الراوية ملخصة ما آلت إليه أحلام الشخصية البطلة فتقول ((:تحطمت أحلامها تحت أقدام الواقع الساخر))(12)

"زوليخة السعودي " تناولت هذا الموضوع من زاوية أخرى، فقد حاولت في قصتها "من البطل" أن توجه عدستها القصصية لكشف جانب من جوانب القهر الاجتماعي برؤية مكنتها من القبض بذكاء على التمفصلات، الجوهرية لعلاقة المرأة والرجل، وذوبان إرادتهما تحت تأثير الأعراف الموروثة. فالحب وهو العنصر الأساسي للتواصل والتلاحم الإنساني يفقد قيمته وطعمه في ظل السلطة العشائرية ويتلاشى تماما تحت ضغط ذهنية متحجرة شكلتها حلقات متسلسلة من الأجيال المتعاقبة حتى لا نكاد نعثر على ملمح من ملامح علاقات الحب بين الجنسين تمهيدا لبناء علاقة زوجية، وكأن البيئة الطبيعية لها جانب من التأثير في هذه العلاقات، قد تذكرنا بالبيئة العربية القديمة حين كان يحرم المحب من الاقتران بمن يحب. ولقد عملت القاصة على انتقاء أسماء شخصيات القصة انتقاء له مدلول رمزي وفكري ابتداء من " الأخضر" زوج " ربيعة " فكلاهما يحيل إلى الخصوبة والنماء، حتى يعيدا إلى بيئتهما الجافة طبيعيا واجتماعيا ملامح الحياة والتواصل .

"فالأخضر" رمز للخضرة الدائمة، وربيعة رمز للأخضرار الموسمي الذي يوشح القرية بوشاح البهاء"، وزيتونة " شخصيته ثالثة هي طرف في معادلة الحب المزدوجة في هذا المجتمع المكبل بأغلال الماضي يوحي اسمها المستمد من الطبيعة بأبعاد السلام والأصالة. فكل هاته الشخصيات عرفت ألوانا من القهر الاجتماعي المسلط، " فخالد " الشاب المثقف يهجر القرية، لأن والد "ربيعة" نكث وعده في عدم قبوله زوجا لابنته والأخضر يحرم من "زيتونة " وتزف لرجل لا تعرف عنه شيئا .

تصور القاصة ما يعانيه "الأخضر" في ديار الغربة من حرمان وعزلة ومرض، فقد هاجر القرية طلبا للعمل لكن هروبا ــ أيضا ــ من جبروت تقاليدها، فيعاقر الخمر احتجاجا وتمردا على السلطة العشائرية التي حرمته نعمة الحب، وعندما يسقط طريح

المرض بأحد المستشفيات الفرنسية تزوره من حين إلى حين مشاهد مرعبة تزيد في حدة تقززه من الماضي المتكلس، يقول عن نفسه وعن محبوبته " زيتونة " في القصة :

((تخيلت الفرس تنهب بناء الأرض ومن ورائنا كل الأهل والجيران يهددوننا بالوقوف إذا لم نقف ، انطلقت رصاصات أبيها أو أخيها تلقي بنا إلى الأرض)).(13)

فالإقدام على تجاوز الحواجز العرفية النى نحتتها " جلال " المحافظة والمتزمتة لن يبقي أملا في الحياة، وقد ظلت صورة مصرع "علاوة " وحبيبته " عقيلة " ماثلا في ذهنه، حية بتفاصيلها تطارده في أحلام اليقظة والمنام.

يسرد في محاولة يائسة للتفكير في الإقدام على الهروب بمعية حبيبته، ولأنه يعلم مصيرهما المحتوم يلخص هذه النتيجة في استمطار ما آل إليه حال صديقه "علاوة " وحبيبته "عقيلة" مستشرفا لما يمكن أن يؤول إليه لو أقدم على ما اقدم عليه. تقول القاصة على لسانه ((: لن يبكينا أحد حتى أمي ستجفف دمعها لتبكي سرا مخافة بطش أبي، ومصير علاوة وعقيلة يجسم لي المنظر أكثر هولا وفظاعة. لقد قتلا ككلبين جاء للسرقة، ومامن أحد جرؤ على رثائهما)).(14)

تتقاطع القاصة جميلة زنير" مع المرحومة " زوليخة السعودي" في تشريح القهر الاجتماعي المسلط على المرأة الريفية من زاوية إنسانية جديرة بالتنويه من خلال رنجية" في قصة " سيعود إلي"، حيث تتعرض إلى أبشع وأعنف الصدمات بمجرد أنها أحبت " محمود" حبا بريئا، الغاية منه الارتباط الشرعي، وهي غاية إنسانية فطرية تبنى على أساس المودة والحب والإخلاص .

تلخص حكايتها لابن أخته الذي يعطف عليها ويزورها كلما زار أخواله في الريف خلال العطلة، تقول له و وهي تشعر أنه امتداد لخاله محمود:

((أحبته بعمق كنت لا أرى حياتي إلا من خلال التحديق في عينيه اللتين
تمنيت كثيرا ولو يطبق على رمشيه ويسكنني فيهما إلى الأبد وشئنا أن
نكلل حبنا بالزواج فقرر خطبتي وفعلا تقدم يطلب يدي، ظننت أن أهلي
سيرحبون به... ولكن حدث عكس ذلك ورفض أبي رفضا قاطعا لارجعة فيه)).(15)

أمام هذا التصلب والقهر الذكوري الناتج عن قسوة المحيط تصاب " رنجية " بصدمة نفسية تفقدها عقلها وتلحقها بدائرة المجانين تقول ((:أصبت بخيبة أمل مريرة أفقدتني صوابي وحطمتني بقسوة فانهارت أعصابي، وصنفني الناس في زمرة المجانين)).(16)

لم يكثف الأب بأن مزق خيوط سعادة ابنته ، بل هدد خطيبها بالقتل رميا بالرصاص إن هو أعاد الكرة.

ولم تستطع البيئة الاجتماعية المتطرفة أن تتفهم ظروف "رنجية" بل تعمدت إلى إبعادها، وإجبارها على الإقامة في كوخ حقير ووصفتها بالجنون، وراحت تثير حولها الشبهات، وتنسج عنها خرافات وهمية يتلقفها الصبية الأبرياء كحقيقة مفزعة، تشوه صورتها أبهى تشويه.

فبعد أن حرمها المجتمع هما كانت تحلم به في إطار الضرورة الإنسانية المباحة وهو الزواج بمن تحب، لاحقها بخدش إنسانيتها، وإهمالها إهمالا تعسفيا لا رحمة فيه ولا شفقة.

انه حقا مجتمع ساد، مريض ، يمارس على أبنائه التعذيب، ويسعى إلى سحقهم وطمس ملامحهم، مجتمع مثقل بالتقاليد البالية، وضغط قرون طويلة من العسف والجور، وهيمنة الفكر الأحادي في التصور وأخذ القرار، أنه مجتمع يستمد سلطته من غبار شبه الجزيرة العربية، ويمشي على جثة الحب المغتال.

لهذا حاولت القاصة الجزائرية التقاط صور من مشاهد مبتورة على ما تجرعته الأنثى من عهود بعيدة القدم، ومازالت تكابد بعض تفاصيله، وإن اختلف المكان وتغير الزمان.

"عروس إلى القبر " نموذج موضوع أشغل القاصة " زكية علال " تناولت فيه تعرية الواقع المسحوق تحت نقل الأعراف، وعنجهية المجتمع في تصوره للحب، ولعلاقة الجنسين وفق نظرة جامدة لا دفء فيها ولا حياة، من خلال " زينب " شخصية القصة العميقة، وهي تلميذة نجيبة أحبت أستاذها حبا عظيما، وعندما يقدم على خطبتها يرفضه الوالد بسبب فقره، ويقرر فورا تزويجها من ابن عمها رغم برودة مشاعرها نحوه. فتقرر من شدة الصدمة وضع حد لحياتها وفاء لأستاذها "سعيد"، الذي لقنها مبادئ الإخلاص في رسالة يقول فيها((:إن الغدر والخيانة هما بمثابة انتحار للسعادة والروح مع بقاء الجسد حيا .... وخير لهذا الجسد أن يلقى بنفسه في هوة سحيقة على أن يعيش حياة جامدة))(17)

فتتأثر ببراءة لهذه المثالية، وتقدم على الانتحار. في حين يواصل " سعيد " حياته بصور طبيعية ويتزوج من امرأة أخرى . فالمرأة وحدها تدفع تكاليف ما عملت على حياكته

أجيال وأجيال من النظرة الدونية للمرأة، بل وتحرم من أبسط حقوقها الاجتماعية ".جميلة ميمون " تعرض لنا صورة أخرى من صور حرمان المرأة من حقوقها بعنوان " الأمية "، وهو اسم الشخصية المحورية أيضا تنبه إلى افتقار المرأة حتى إلى التسمية التي تميزها عن غيرها، فهي عديمة الهوية لافتقادها إلى الاسم المميز لها. هذه الهوية المفتقدة عمل على تكريسها المجتمع بكل محدوديته الفكرية والإنسانية، ومن ورائه الرجل ــ الذكر ــ المعزز والمكرم، وأما الأنثى فهي مجرد رقم من الأرقام بغير اسم ولا ملامح.

تقول البطلة في احتجاج ويأس ((: ضائعة ،مشردة حين خرجت إلى الحياة بهويتي)) (18)

لأنها تعلم أن ما ينتظرها في الحياة لا يتعدى وظيفة الإنجاب، والإكثار من الإنجاب، إنجاب الذكور بالأخص، لذلك تتمنى أم " سمية " في قصة زهور ونيسي المعنونة بالاسم نفسه في قرارة نفسها أن لو خلقها الله ذكرا تقول :

((لو كنت أنا التي أخلق.. لبدأت بنفسي فخلقتها ذكرا))(19.)

لأن الذكر ليس كالأنثى، فهو حين يأتي إلى الوجود يستقبل بالزغاريد والتهاني للأم النفساء، ويوفر لها ما تشتهي نفسها من الطيبات، وتمطر بالهدايا، غالبا ما تكون الهدية خلخالا يرمز إلى ثقل الأرداف أو حزاما مرصعا بقطع الذهب يمنطق خاصرتها، دلالة على كثرة إنجاب الذكور، أما المرأة التي يكتب لها إنجاب البنات فحظها يزداد تعاسة مما كانت عليه قبل الإنجاب، إذ يقابلها الزوج بالانقباض وعدم الرضى وتؤاسيها النساء بعبارات التأسي والتجمل أن "عقبا لك ذكرا إن شاء الله"، واختيار الأسماء للذكور، يتم غالبا إن كان المولود ذكرا بشهور قبل الوضع، أما الأنثى فلا يفكر في اختيار اسم لها إلا بعد أيام أو أسابيع من تاريخ ولادتها إن تمت عملية الإنجاب في البيت .

وما امتناع " جميلة ميمون " عن الإفصاح باسم الشخصية المحورية في قصتها الأمية – في تصوري – إلا وعي جمالي بضرورة الاعتراف بتبعية الأنثى للذكر، وتعبير دلالي عن الامتناع وعدم الرضوخ للتقاليد التي صنعت الرجل وورثته هذا التفوق في كل شئ .

تتموضع الصفة التي ألصقها الزوج بزوجته "الأمية" في النص وتتكرر أثنتا عشر مرة مكرسة بال التعريف "الأمية" أو مثناه بالتوكيد " أمية" "أمية"، أو مخبرة بالتوكيد "إنك

أمية". يخاطبها الزوج مؤكدا لها هذه الصفة في تحذير لها من مغبة التدخل في شؤونه فيقول في القصة ((:أنا أعرف أنك أمية، ولذا يجب حذرك من الأمور التي لاتهمك))[20] وصورة المرأة في هذا النص تخضع في ازدواجيتها سلبا وإيجابا للرجل، " فسميرة "، سكرتيرة الزوج الخاصة والذي لا يتوانى في دعوتها إلى البيت أمام زوجته تحمل اسما جذابا يوحي بالسمر والألفة، ويتكرر في النص بجاذبيته تسع مرات محمولا على الحركة وتوثب الفعل، " تدعى سميرة "، " بدأ اسم سميرة"، " انتقلت سميرة "، " صنعته سميرة. " ولئن كان الاسم جميلا وله وقع دلالي، فصاحبته لا تعدو كونها رقما بارزا من قطيع الإناث المشتغلات تساعد زوج امرأة أخرى لا تفاصيل لها على كتابة المذكرات وملء الملفات إن هاته الأسماء المتكررة في القصة الجزائرية القصيرة. عند المرأة تتقاطع جميعا في غياب الهوية وتفاصيل الشخصية القصصية النامية من الداخل مع الأحداث وأزمات القصة فهي ابتداء من فاطمة، وسعاد، وربيعة، وزيتونة، ورنجية، وزينب، إلى سمية، مجرد نماذج محنطة لكثيرات ممن عانين وتعذبن في صمت، إنهن عينات للفئة النسوية المحرومة من أبسط حقوق الإنسانية.

والعقاب المسلط عليهن يتخذ شكلا دائريا، ترسمه حدود الأخلاق المتزمتة وتحدد مجالاته ونواحيه الذهنية الموروثة الجاهزة.

فمن الحرمان العاطفي والتمتع بالإحساس بالحب بقوة الأعراف، إلى العزلة المضروبة بقناعة، إلى الجنون المخطط لاغتيال الأنوثة، إلى ألوان القهر والتهميش وتغيب الحقوق وإسكات الصوت. نلفي نموذج الأنثى يحمل الكثير من مواصفات الواقع الاجتماعي المرير، الذي تكابده المرأة الجزائرية على جميع الأصعدة والمستويات وفي كل الأماكن والأزمان.

حتى أن ظاهرة تزويج البنات دون إرادتهن مست بعضا من الأسماء القصصية المدرجة في هذه المقاربة.

يقول ابن النخيل[21] عن القاصة زوليخة السعودي أنها عانت الأمرين من موقف أسرتها المحافظ ومن ضغطها في توجيه حياتها وأجبرت على الزواج من أحد أقاربها بدعوة أنها " مسمية "[22] عليه .

الهـوامـش

1- غالي شكري/ أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الآداب، بيروت،ط1،ص 258.

2- فأما العوامل الخارجية فهي المحنة الاستعمارية التي دفعت جرائها المرأة الجزائرية على جميع المستويات والأصعدة كل غال ونفيس .

وأما العوامل الداخلية فهي الذهنية الاجتماعية المتحجرة التي تشطر المجتمع إلى شطرين: شطر رجولي فاعل ومنشط، وشطر أنوثي مفعول فيه وخامل.

3- مجلة تصدر كل شهرين متخصصة تعنى بنشر الشعر، القصة، الرواية والدراسات النقدية . تعمدت هذا الاختيار لسببين أولهما : أن بعضا من النصوص القصصية نشرت في العدد الأول من مجلة " آمال " عام 1969، في وقت لم تصدر فيه أي قاصة جزائرية مجموعة مستقلة . وثانيهما، مشكلة الطبع بالنسبة للمرأة، حيث لاحظت من خلال منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب، وهي المؤسسة الوحيدة التابعة للقطاع العام قبل ظهور الطبع والنشر للخواص ابتداء من عام 1972 إلى 1986، حضورا مكثفا للأعمال القصصية المكتوبة من قبل الرجل، وشبه غياب للأعمال المكتوبة من قبل المرأة، فمن بين إحدى وسبعين مجموعة قصصية طبعت خلال هذه الفترة، لم يستحوذ نصيب المرأة منه إلا على خمس مجموعات فحسب، وهي ظاهرة تعكس علامات التعسف والتمييز بين ما يكتبه الجنسان.

4- زهور ونيسي/ الظلال الممتدة، المؤسسة الوطنية للكتاب 1985، الجزائر، ص 74.

5- م . ن، ص 75.

6- م . ن، ص 74.

7- م . ن، ص 70.

8- م . ن، ص 73.

9- م . ن، ص ن . م . ن، ص 80.

10- جميلة خمار/ الباب المعلق، مجلة آمال، الجزائر، العدد 61، ص 81.

11- م . ن، ص 80.

12- جميلة زنير/ دائرة الحلم والعواصف المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، ص 23.

13- زوليخة السعودي/ من البطل، مجلة آمال، العدد الأول، أفريل 1969، الجزائر، ص 5.

14- م . ن، ص 17.

15- جميلة زنير/ دائرة الحلم والعواصف، ص 66.

16- م ن ، ص ن

17- زكية علال/ واحترقت سفينة العودة الجاحظية، ط1، 1996 الجزائر، ص 32.

18- جميلة ميمون/ الأمية، مجلة آمال، العدد 38، مارس أفريل 1977، الجزائر، ص 38

19- زهور ونيسي/ على الشاطئ الآخر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1988، الجزائر، ص 32

20- جميلة ميمون/ الأمية، مجلة آمال، ص 44.

21- ابن النخيل / زوليخة السعودي/ شيء عنها ونصوص لها، مجلة الضاد،العدد 10-11، الجزائر، ص 59.

22- تتفق العائلتان من خلال والدي الصبيين، أن الصبية هي نصيب للصبي حين يبلغان سن الزواج.

المنهج السيميائي: اتجاهاته وخصائصه

الأستاذ : علي زغينة
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة محمد خيضر بسكرة

مقدمة

يسرني المساهمة بمداخلتي هذه في هذا الملتقى الحافل بضروب الفكر والنشاط الفياض، شاكرا للجميع- أساتذة و طلبة- مساهمتهم في إثراء محاور الملتقى إن بالمداخلات أو بالمناقشات و التعقيبات أو بالأسئلة و التساؤلات.

و لعل المداخلة أن تكون - في جوهرها- موجهة إلى طلبتنا الأعزاء أكثر مما هي بالنسبة للأساتذة الكرام، و ذلك لاكتفائها بالاشارة إلى المنهج السيميائي آخذة بالاعتبار مداخلات العام الماضي في هذا الشأن، مرورا باتجاهات المنهج ، وانتهاء بخصائصه. وبعد:

فالسيميائيات هي العلم الذي يدرس الدلائل، و لقد نشأ كعلم مستقل مع بداية القرن العشرين. وقد كانت نشأتها في أحضان اللسانيات و نظرية المعرفة، و قد عمد هذان المجالان المعرفيان إلى ربط هذا العلم بنظرية الانساق[1].

و يعتبر سوسير مع (بيرس) الواضع الأول للسيميولوجيا، و قد عرّفها باعتبارها (العلم الذي يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية[2] ومن ثم فالسيميولوجيا sémiologie هي علم العلامة[3].

ولم يكن حديث دي سوسير مرتبطا بالزمن الحاضر، بل بالزمن المستقبل، فكان مجرد تصور عام مما يستشف منه أنّ تأسيس هذا العلم العام للدلائل و العلامات مايزال يحتاج إلى عدة مقاربات، و لا يقبل أن يختزل في مقاربة واحدة[4].

و لكن بأية علامة يتعلق الأمر؟

يتعلق الأمر بالعلامات التي تكون الارساليات الأساسية للتواصل الانساني كيفما كانت مكونات هذه الارساليات، سمعية، بصرية سمعية، سمعية بصرية، شمية، حركية...الخ[5].

وبموازاة النص السوسيري جاء بيرس بمقاربة مختلفة لما سماه السيميوطيقا المشبعة بالمنطق ذي القيم المتعددة، مقاربة توسع من مفهوم الدليل ليستوعب مختلف الظواهر ككيفيات و موجودات و ضروريات(6).

و بذلك يمكن القول إن الخلاف بين سوسير و بيرس يعتبر خلافا مركزيا، فقد انعكس على أتباعهما، هذا الصراع الذي حدده جورج مونان (كمواجهة بين أنصار سيميائيات التواصل، و سيميائيات المعنى(7).

المنهج السيميائى و اتجاهاته:

الحقيقة أن السيميائيات كمنهج لدراسة الدلائل تقوم على دراسة كل ماهو سيميائي simiosis الذي يعتبر الخاصية الأساسية في دراسة الدليل. و هنا يجب التمييز بين مصطلح simiosis و الدليل، أن simiosis حسب بيرس هي (سيرورة أو شيء يقوم مقام الدليل، أي كمدلول، و هذه السيرورة تتكون بالضرورة من ثلاثة عناصر ،هناك التمثيل Repésentamen الذي هو المفهوم الأول في العلاقة الثلاثية. أما الثاني في هذه العلاقة فيسمى بالموضوع L'objet، و الثاالث المؤول L'interprétant).

و بعبارة أوضح فإن الدليل يحدد شيئا آخر، (مؤول) من أجل الإحالة على الموضوع الذي بدوره يحيل و يؤول كدليل آخر. وهكذا الى ما لا نهاية.

لقد رأى جاك ديريدا في هذا التقسيم للدليل عند بيرس خطوة نظرية بالمقارنة مع ما قام به سوسور عند تعريفه للدليل اللغوي الذي يقوم على تصور مركزي(8)

إن موضوع السيميوطيقا عند بيرس هو الدلائل أو النسق السيميوطيقي بما هو نسق ترميزي يتحقق بواسطته التواصل، و ليس موضوعها الأشخاص الشارحين، لأن في ذلك تركيزا على غير النسق السيميوطيقي(9).

و إذا كان الاتجاه السوسيري قد كتب له الانتشار الواسع بحكم انتشار اللسانيات، فان عمل بيرس ظل مجهولا لفترة طويلة و لم ينتشرإلا في وسط محدود من الباحثين.ولقد نشأ عن الاتجاه السوسيري اتجاهان متعارضان انبنيا على تأويل مختلف لدورة الكلام السوسيرية.

الاتجاه الأول:

يخص كلاً من بريطو و مونان و مارتيني وبويسنس... و يقوم على أن وظيفة اللسان الأساسية هي التواصل. و من ثم فإن (العلامات اللسانية تنقسم إلى صنفين كبيرين: علامات الكلام، و علامات الكتابة)[10].

و لاتختص هذه الوظيفة بالألسنة، وإنما توجد أيضا في السننيات السيميوطيقية التي تشكلها الأنواع السنية غير اللسانية[11] حيث إن (أنظمة التواصل و التعبير تتكاثر في مجتمعاتنا (وبالخصوص على أشكال أيقونية. بدءا بمجالات التواصل الأقل استعمالا (العملية، المدروسة) من طرف الإنسان، العلامات الشمية، اللمسية، والعلامات الذوقية، و انتهاء بالمجالات الأكثر استعمالا:العلامات السمعية، البصرية، والأيقونية iconiques [12] غير أن هذا التواصل مشروط بالقصدية وإرادة المتكلم في التأثير على الغير، إذ لايمكن للدليل أن يكون أداة التواصلية القصدية ما لم تشترط القصدية التواصلية الواعية.

و بذلك انحصر موضوع السيميولوجيا في الدلائل القائمة على الاعتباطية، أي العلامات لأن الدلائل الأخرى ليست سوى تمظهرات. بسيطة.

و يعني ذلك أن تحديد معنى تعبير معين رهين بتعيين مقاصد المتكلمين و الكشف عنها. وبذلك تكون تلك المقاصد ملمحا مميزا[13] اعتبارا من أن (النقد الذي يتوجه إلى المؤلف هو ذلك النوع من التأويل الذي يؤثر دور المؤلف في النص و يريد استرجاع نية المؤلف كمفتاح لمعنى النص)

و أبرز دعاة هذا المنهج هو ا. د. هيرش الذي طرح قضيته بقوة و بلاغة في كتابيه (المصداقية في التأويل) و (أهداف التأويل). فقد رأى هيرش أننا لايمكننا أن نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفا قصدا للمؤلف يوجه ذلك التأويل.

و في الحقيقة فان منهج هيرش هو أكبر الطرق محافظة للوصول الى معنى النص،فهو يفترض أن مؤلف النص الأدبي هو تحديدا أفضل من القارئ، و أن إنجازه مساوٍ لما كان ينوي أن ينجزه [14]

و هكذا، فبمثل هذه الطريقة يبعد أنصار سيميولوجيا التواصل ذلك النوع من السيميولوجيا الذي يدرس البنيات السيميوطيقية التي تؤدي و ظائف غير وظيفة التواصل المعتمد على القصدية، لأن هذه السيميولوجية ستلتبس بعلوم الإنسان.[15]

الاتجاه الثاني:

يعارض الاتجاه الأول، و يناصر سيميولوجيا الدلالة، و من ممثلي هذا الاتجاه (رولان بارت) حيث يسجل أن اللغة لا تستنفد كل إمكانيات التواصل، فنحن نتواصل سواء توفّرت القصدية أم لم تتوفّر، بكل الأشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت اعتباطية أم غير اعتباطية، لكن المعاني التي تسند إلى هاته الأشياء الدالة ما كان لها أن تحصل دون توسط اللغة، إذ إن تفكيك ترميزية الأشياء يتم بالضرورة بواسطة اللغة باعتبارها النسق الذي يقطع العالم و ينتج المعاني، و لهذا السبب كانت المعرفة السيميولوجية قائمة على المعرفة اللسانية[16]

و يتضح مما سبق ألا معنى للفصل بين التواصل و الدلالة، و أن اللغة في حقيقة أمرها تتمفصل حولهما معا، فالبحث في الأنساق الدالّة بحث في الدلالات التي يتم توصيلها إلى الإنسان بشكل واعٍ أو بشكل غير واعٍ[17]

و لعله يمكننا الملاحظة أن نظرية التواصل- عند البنيويين- قد قامت (بقتل الإنسان واستبداله بالنسق)[18]

وإذا كان أنصار سيميولوجيا التواصل يرون في الدليل الدال و المدلول و القصد، فإن أنصار سيميولوجيا الدلالة لا يرون في الدليل غير الدال و المدلول، حيث (الدلالة تتكون في الوقت الذي ننسى العلاقة بين شكل التعبير و دلالة التعبير لكي لا نهتم إلاّ بالأخير.إذن الدلالة لا تهتم بعدد من المجالات منها أنظمة التواصل غير اللسانية، وبدون شك لهذا السبب حددت الدلالة عملها في التحليل البنيوي للنصوص[19]

الاتجاه الثالث:

و غير بعيد عن الاتجاهين المتفرعين (أي سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة)، و عن الاتجاهين الأصليين (اتجاه سوسيرو اتجاه بيرس) ظهر اتجاه سيميولوجيا الثقافة، و هو يستفيد من الفلسفة الماركسية و من فلسفة الأشكال الرمزية لكاسيرر خاصة في كل من

روسيا (يوري لوتمان وإيفانوف، وأوسبانسكي، وطوبوروف...) وإيطاليا (روسي، لاندي، وامبرتوايكو..)[20]

وعن طريق الجمع بين اللسانيات و علم النفس و الماركسية تحاول الدارسة البلغارية أن تتجاوز السيميائية البنيوية، فالسيماناليزا أو السيميائيات التحليلية sémanalyse (حسب تعريف و تعبير كريستيفا) تسعى إلى البحث عما تسميه بالإنتاجية النصية la production textuelle ، فالمنتوج عند ماركس هو الإمكانية التي تميّز الأفراد عن الحيوانات، و هو الذي يحدد شروط وجودهم و تاريخهم و بالأخص معرفتهم و طريقة تفكيرهم.[21]

وهكذا فان (السيميائيات التحليلية في محاولتها للبحث عن الإتاجية، تريد بذلك أن تتجاوز سيميائيات التواصل بالرغم من تأكيدها على (الأهمية النظرية التي قدمتها في ردها الاعتبار لمادة النص الأدبي.)[22]

و نعود إلى سيميولوجيا الثقافة للإشارة إلى أنها تنطلق من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية. و الثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها و تذكرها، وهي بذلك تكون مجالا لتنظيم الأخبار في المجتمع الإنساني، إذ ترسخ التجارب السابقة و تلعب دور البرنامج و تشتغل كتعليمات[23]

واعتبارا من أن حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوكات لها معان، و السلوكات ليست سوى إنجاز لبرامج معينة، فعليه تكون الثقافة برامج و تعليمات تتحكم في سلوك الإنسان. و يكون السلوك الإنساني تواصلا، لأن التواصل لا يتحقق إلاّ بالاعتماد على بنية سلوكية إنسانية.

إن إدراك الإنسان للعالم إدراك تبرمجه الثقافة بواسطة أنساقها الدالة اللفظية أو غير اللفظية التي تؤطر عمل الإنسان و ممارسته الاجتماعية، وهكذا، فالثقافة نسق مكون من عدة أنساق (لغات طبيعية، و اصطناعية، و فنون، وديانات، و طقوس...) و كل نسق من هذه الأنساق ليس نسقا تواصليا فحسب، وإنما هو نسق منمذج للعالم[24]

وهكذا يصبح كل نسق ثقافي نسقا تواصليا بما أن الموضوع الثقافي قد صار المحتوى االممكن لأية عملية تواصلية، و يعني ذلك أن قوانين التواصل هي قوانين ثقافية[25]

و الحصيلة هي أن كل ظاهرة ثقافية تبدو وحدة دلالية، و أن المد لول يضحى وحدة ثقافية، و بناء على ذلك يمكن القول إن أي واقعة ثقافية تعود بالضرورة إلى السيميوطيقا.

و لعله يبدو واضحا أن السيميوطيقا التي تعنى بالثقافة ككل ترادف إلى حد ما الابستيمولوجيا، إذ هي نظرية نقد الواقع و العلم و الأيديولوجيا.(26)

السيميولوجيا و الدلالة:

يجب التفريق أولا بين مصطلحي "دلالة" و"علم العلامات sémiologie، لأننا في بعض الأحيان لا ندرك الاختلافات الموجودة بين المصطلحين إلاّ أن الاختلاف بسيط: نعلم أن" علم العلامات " يهدف إلى دراسة العلاقات بين الدالات و المدلولات .sa/se . الدلالة لا تهتم إلا بالمدلولات و دلالات اللغات و مختلف أشكال التعبير والتواصل، نظرا لأننا حينما نلمس خطابا سيميولوجيا لا يمكن أن نفعل أي شيء آخر غير أن ندمج فيه الدلالة، و لكن العكس غير ممكن. هكذا تكون الدلالة بنينت نفسها كعلم مستقل)(27)

ولأن السيميولوجيا تبحث عن الدلالة و المعنى فقد أثيرت نقاشات طالت انقسام الدلالة إلى دلالة تعيينية ودلالة ايحائية، و غياب الحدود الفاصلة بين الدلالة و المرجع. بل إنّ الدليل قد اعتبر كيانا فارغا لا وجود له في اللسان و إنّما له وجودان متميزان:

- الأول: وجود متصل بالمتكلم وكفاءته الخطابية.
- الثاني: وجود متصل بالمخاطب وكفاءته التأويلية.(28)

و فضلا عن ذلك تعترضنا المبهمات déictiques و أسماء الأعلام التي لا دلالة لها، فكيف تستقيم الدلالة في مثل هذا الوضع؟

من هنا زحف مشكل المرجع على الدراسات السيميوطيقية، فتم التمييز بينه و بين المعنى (فريج، بورس، تشارلزموريس) اذ من الممكن أن يكون المنطوق معين مرجعية واحدة ودلالات مختلفة، كما أن بعض الخطابات تدل دون أن تعين أي شيء.(29)

لذا وجب ربط الخطاب بالصدق و الكذب، أي أن إسناد معنى لجملة ما يعني تحديد الشروط التي تجعل منها جملة صادقة أو جملة كاذبة.

و الأدهى من ذلك أن المرجع قد توسع ليستوعب التجربة المعيشة ، فانفتح –كمفهوم– على البعد التداولي، هكذا إذن صارت شروط فعل القول énonciation هي المحددة للفعل المرجعي. و بذلك لم يعد الشيء كافيا على الإطلاق لتحديد المرجع.

و يبدو أن هذا الاتجاه على عكس أنصار سيميولوجيا الدلالة الذين يختزلون الدليل إلى دال و مدلول، يرى في الدليل ثلاثة مكونات هي الدال و المدلول و المرجع[30]

ويمكن اختزال هذه الاختلافات في المفاهيم الثلاث: الدال/المدلول/المرجع.

التي أثارت جدالا واسعا حولها ذلك أن هذه الثلاث قد وضعت لها تسميات مختلفة. ومن الممكن أن تعود هذه الاختلافات المصطلحية إلى اختلافات فكرية عميقة [31]

وطالما أننا في مضمار الأدب أو بصدد المنهج السيميائي في الأدب فإن (السيمياء ترفض علم التأويل الخاص بالمؤلف، من خلال نقدها لفكرة المؤلف، فالمؤلف عند الناقد السيميائي ليس إلهًا يتأمل خلقه، و لا حتى شخصية فردية موحدة تماما تضع خياراتها الجمالية كما تشاء. منتجو النصوص الأدبية هم أيضا كائنات ثقافية أحرزت رتبة الذاتية الإنسانية من خلال اللغة. و يتحقق ما ينتجونه من نصوص أدبية بقبولهم قيود المعايير النوعية أو الاستطرادية. وتتحدث من خلالهم أصوات أخرى بعضها ثقافي و عام، وبعضها يجيء مشوها بسبب تلك الجوانب من الحاجة الاجتماعية المكبوتة كثمن للحصول على ذاتية عامة في اللغة.

فالمؤلف ليس "أنا" مكتملة، بل مزيج من العناصر الخاصة و العامة، الشعورية واللاشعورية التي توحدت على نحو خاص لكي تستخدم أساسا تأويليا[32]

و الأمر نفسه فيما يتعلق بالقراء في كونهم (ذوات منقسمة تتخللها الشفرات. و ترك القارئ حرًا في التأويل أمر مستحيل، لأن القارئ (الحرّ) هو أيضا واقع تحت رحمة الشفرات الثقافية التي تشكل كل شخص بوصفه قارئا، و تحت رحمة الملامح المناورة للنص وللصف، و سياق القراءة كلها أيضا[33]

و النص أيضا– في مقابل العمل، شيء مفتوح و غير كامل وغير مكتف، و ليست هذه خاصية لصيقة بأي قطعة كتابية، بل مجرد طريقة في التعامل مع هذه القطعة الكتابية، أو أية مجموعة أخرى من الإشارات. و يمكن لنفس الكلمات أن تعدّ نصًا أو عملا. و كنص

ينبغي فهم القطعة الكتابية بوصفها نتاجا لشخص أو أشخاص، عند نقطة معينة، و في صورة معينة من الخطاب، تستمد معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية و الدلالية و الثقافية المتاحة لهم [34]

و مما سبق يتضح أن السيميولوجيا غير موحّدة. إذ استعملت هذه اللفظة بخصوص ممارسات متنوعة، فهي من جهة تضم تحليل قطاع تواصلي بواسطة نماذج مستمدة من اللسانيات البنيوية، و اللسانيات التحويلية، و لسانيات الخطاب، و هي من جهة ثانية ترتبط بالفلسفة الذرائعية و الكانتية الجديدة (بورس، تشارلزموريس، كاسيرر...) أو بالفلسفة الماركسية (يوري لوتمان، أمبرتوإيكو. روسي، لاندي...)[35]

وإذا كانت السيميولوجيا قد اختزلت مع البعض في اللسانيات، فإنها قد أصبحت مع البعض الآخر حصيلة تنسيق بين مجالات معرفية متعددة (فلسفة ومنطق و لسانيات، وعلم النفس، و علم الاجتماع...)[36]

خصائص النظام السيميولوجي:

إذا حاولنا أن نقدم بإيجاز خصائص النظام السيميولوجي، فإنه بصفة عامة يمكننا أن نوجزها فيما يلي:

أ- يتميز النظام السيميولوجي بالطريقة التي يؤدي بها الوظيفة، أي الطريقة التي يصل بها النظام و لاسيما الحاسة (السمع. البصر).

ب- مجال الصلاحية و هو المجال الذي يفرض النظام نفسه داخله، حيث يمكن التعرف عليه و اتباعه (نظام السلوك مثلا)

ج- طبيعة الدليل و عددها وهي مرتبطة بكيفية تأدية الوظيفة و مجال صلاحيتها.

د- نوعية التوظيف و ترجع إلى العلاقة التي تربط الدلائل و تمنح كل دليل وظيفة متميزة[37]

و كمثال على ذلك كيفية تأدية الوظيفة في نظام إشارات المرور، حيث نجدها بصرية في النظام اللغوي، و(سمعية) عندما يكون شفويا، و بصرية عندما يكون كتابيا.

أما مجال الصلاحية فهو تنقل العربات في الطريق كما هو الشأن في نظام المرور.

أما عدد و طبيعة الدليل، فهي في هذا النظام ثنائية و أحيانا يصاحب هذا التعارض مرحلة وسيطة (اللون الأصفر).

أما عن نوعية التوظيف فهي علاقة تعاقب la diachronie ، و ليست علاقة تزامن La synchronie بين اللون الأحمر و الأخضر، حيث يعني تعاقب اللون: طريق مغلق. طريق مفتوح[38]

وإلى هنا آتي على نهاية هذه المداخلة، شاكرا لكم حسن السمع و الإصغاء، و السلام عليكم و رحمة الله و بركاته.

الهوامش

1- مارسيلو، داسكال :الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني و آخرون افريقيا الشرق. الدار البيضاء .المغرب:1987 . ص 4

2- م.ن. ص 4

3- م. ن. ص4

4- م . ن . ص 5

5- محمد نظيف" ماهي السيميولوجيا. افريقيا الشرق. ط 1 . 1994 . ص 9

6- مارسيلوداسكال : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. ص. 5 .

7- أنورالمرتجي :سيميائية النص الأدبي: افريقيا الشرق. الدار البيضاء. 1987.ص.12

8- م.ن.ص4.

9-مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة تر:حميد لحمداني وآخرون ص5

10- محمد نظيف: ماهي السيميولوجيا. ص 11.

11- مارسيلو داسكال : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. ص 5، 6

12- محمد نظيف: ماهي السيميولوجيا. ص 20.

13- مارسيلو داسكال : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. ص 6

14- روبرت شولز: السيمياء و التأويل .تر. سعيد الغانمي. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت. ط 1. 1994 ، ص 30 ، 31

15- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. ص 6.

16- م ن. ص 6

17- م ن.ص 6

18- أنور المرتجي : سيميائية النص الأدبي. ص 19

19- محمد نظيف: ماهي السيميولوجيا ص 20

20- مارسيلو داسكال : الاتجاهات السيميولوجيةالمعاصرة ص 7

21- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي ص 15

22- م ن ص 16 ،17

23- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. ص 7

24- م ن ص 7

25- م ن. ص 7

26- م ن. ص 7

27- محمد نظيف: ماهي السيميولوجيا. ص 19

28- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. ص 7

29- م ن ص 7، 8

30- م ن ص. 8

31- م ن ص8

32- روبرت شولز: السيمياء و التأويل، ص 38 . 39.

33- م ن. ص 38

34- م ن . ص 39

35- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. ص 9

36- م ن. ص. 9

37- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي. ص. 18. 19

38- م. ن. ص 390

هاجس الأرض من خلال تداعي الحروف في " شتــاء ريتا الطويل " لمحمود درويش

الطالبة : آمال منصور
س1 ماجستير- قسم الأدب العربي
جامعة محمد خيضر - بسكرة

إلى شعب يترجع الموت كل دقيقة على مرأى ومسمع العالم .
إلي وإليكم، وإلى كل عربي تنتهك حرمته هناك في الأقصى الشريف .
إلى كل من علمني حرفا . أقدم هذه المحاضرة .

مقــــدمـــة

حين تتحول الأرض هاجسا وجرحا ، حين تتمزق الذات العربية إثر صفعات الزمن وتختار السفر في مجهول هو النص الشعري، باحثة عن حقوقها المشروعة " الحب والحياة " باحثة عن عالمها ، ترابها المأخوذ قوة وغدرا ، ترتمي في أحضان الشعر ، في أحضان القصيدة ، فتكتب من دمها ودمعها حرفا ، وتتحول آنذاك الكتابة بوابة مشرعة على الوجع والضنى.

هانحن إذن نقف أمام قصيدة " **شتاء ريتا الطويل**" لمحمود درويش ن هذه القصيدة التي تكتب من أجل **أورشليم الحلم** ، القدس الضائعة في عمق روح محمود ، في عمق ذواتنا جميعا ، بل في عمق العالم بأسره.

إنها تلامس هما ووجعا عربيا ، وتعيد مسائلة الذات العربية سياسيا واجتماعيا وتاريخيا وشعريا على حد سواء .

تتوحد ريتا والشاعر على سرير الذكريات ، يتوحد الغالب والمغلوب ، القاتل والشهيد على سرير ضيق ، كما توحدت يوما " **جين مورس** " مع محمود سعيد على سرير الحب والفاجعة ، على سرير الشمال والجنوب ، لكن أي توحد ... فهل سيستمر ويثمر ؟ ستستعمل هذه الدراسة تقنية أثارت جدل الباحثين في اللغات الإنسانية جمعاء منذ القديم

إلى يومنا هذا ، هي " **تقنية تداعي الحروف** " حيث لا زالت القيمة التعبيرية للصوت محل جدل وخلاف.

إن التداعي اصطلاح مستعمل قياسا على تداعي الأفكار فمادة (د ع و) التي أخذ منها تعطي معاني شتى في سياج اللغة فريبا من الاستغاثة ، إذ يقول عز وجل **﴿وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم صادقين﴾** (1)

وتداعى القوم إذا دعا بعضهم بعضا حتى يجتمعوا وتداعت القبائل على بني فلان أي تألبت ، وداعية صريخُ الخيل في الحرب لدعائه من يستصرخه.

فما تحققه معاني التداعي إذن هي دعوة السابق للاحق ، فإذا قلنا " تداعي الحروف " فإنما لنعني أن الحرف الوارد في النص يدعو نظيره في النغم والرسم.(2) أما مادة (ح ر ف) فلها معان شتى متقاربة ،وحرف الشيء جانبه والحرف أيضا:" هيئة للصوت عارضة يتميز بها عن صوت آخر مثله في الحدة والثقل تميزا في المسموع "(3)

إن الباحثين في اللغة اليونانية– قديما– انقسموا إلى تيارين تيار (ديموقراطي) الذي كان يقول بالاعتباطية والاصطلاحية ، وتيار (طبيعي أو الكراتيلي) الذي كان يرى أن أصوات اللغة تمتلك تعبيرا ذاتيا، ووجدت كتب عديدة تثبت صحة هذا الرأي طوال قرون عديدة حتى أنه ظهرت في القرن 18 و19 بحوث تدعي وجود علاقة بين أصوات اسم العلم وبين خصائصه الجسدية والنفسية، لكن أهم رجة أصابت هذا الاتجاه وزحزحته من مكانه هي التيار البنيوي؛ أبطل الاعتقاد بأن الأصوات تحمل دلالة في ذاتها ، لكن بعد ظهور المنهج السيميائي عادت هذه النظرة إلى الساحة النقدية لتفرض نفسها ، فالصوت في عمومه يؤدي وظيفتين إحداهما: إيجابية والأخرى سلبية ، فالأولى عندما يساعد على تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه وأما الثانية، حيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى(4)

هذا الطرح نجد صداه واضحا في الثقافة العربية ، فقد ذهب بعضهم أن أصل اللغة العربية كلها إنما هو مأخوذ مباشرة من الطبيعة ، أصلوا على ذلك أن معنى اللفظة مستقاض عن صورتها الصوتية كدوي الريح وخرير المياه وصهيل الفرس ، حيث يُدَعِّم ابن جني هذا الطرح ، واطمأن له وعبَّر عن ذلك في كتابه الخصائص فقال :"وهذا عندي

وجه صالح ومذهب متقبل"[5] فالألفاظ مناسبة لمعانيها وقد سئل أعرابي عن مسمى كلمة (أذغاغ) وهو بالفارسية : الحجر ، فقال: أجد فيه يبسا شديدا وأراه الحجر[6]

لكن الجمهور كان على مفارقة لهذا الرأي ومقاربة لنقيضه، ودليلهم في ذلك "لو ثبت ذلك لاهتدى كل انسان إلى كل لغة، ولما صح وضع اللفظ للضدين كالجون للأبيض والأسود"[7]

لدحض هذا الرأي نقول : اللغة كائن حي ينمو ويتطور ويتغير طبقا لعوامل الزمن والمكان والحركة، فقد الاصطلاح الذي وضع بعد محاكاته للأصل إلى معنى مستجد آخر كما استجد معنى "كفر" مثلا بعد الإسلام.

لكن مايجب أن نضعه نصب أعيننا أن الأصوات لا تحمل دلالة جوهرية في ذاتها ، لكنها تتحصل على معنى بناءً على التراكم الصوتي وعلى مؤشرات مواكبة (صرفية ومعنوية و...) وعلى السياق العام والخاص.

فالقصيدة تثير معناها انطلاقا من بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصلية إنما هو حصيلة بناء الأصوات.[8]

لقد تبين لنا بعد القراءات المتعددة لقصيدة "**شتاء ريتا الطويل**" ثم القيام بعملية إحصائية أن " **اللام** " تكررت، إذ تتحول الصوت المهيمن على النص بأكمله :

حرف اللام = **209**

استحوذت اللام على السمع في القصيدة ، وازدحمت في السطر الواحد :

ريتا ترتب ليل غرفتنا قليل
هذا النبيذ
وهذه الأزهار أكبر من سريري
فافتح لها الشباك كي يتقطر الليل الجميل
ضع ، همنا قمرا على الكدية ، ضع (قمرا على الكرسي)
فوق البحيرة حول منديلي ليرتفع النخيل
أعلى وأعلى[9]

و "اللام " مجهور متوسط الشدة، شكله في السريانية يشبه اللجام وهو يتشكل على المرحلتين التاليتين:

الأولى : بالتصاق اللسان بأول سقف الحنك قريبا من اللثة العليا وحبسا للنفس.

الثانية : بانفكاك اللسان عن سقف الحنك ، وانفلات النفس خارج الفم.[10]

وفقا لدراسة أقامها د/ عباس حسن (الحروف العربية ومعانيها في موقع اتحاد الكتاب العرب بسورية على شبكة الانترنات) عثر في المعجم الوسيط على مئتين واثني عشر مصدرا تبدأ باللام ، كان منها وثمانون مصدرا تدل معانها على **الالتصاق بالمكان** (لب بالمكان لبا " أقام فيه " ، لبث بالمكان " مكث بالمكان " ، لبد بالمكان " أقام به ولزق " ، لثم ، لبث بالشيء " لصق به"، لث ولثلث بالمكان " أقام ، لذب بالمكان " أقام فيه ") [11]

نبادر نحن بالقول أن هذه الزيادة لحرف اللام لم تكن عبثا ، بل هي تعبّر عن هاجس متجذر في روح محمود درويش هو الأرض ، المكان ، القدس.

لعله عن طريق اللام يعلن عن تمثله واتصاقه بالأرض ، إذ يتحول المكان حالة نفسية وذهنية ، فكأنه يقول : " شيئا واحدا ، بسيطا ، عميقا ، ومعجزًا، أنا لا أكون إلا في الأرض ، فكل وجود لي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها "[12] يضيف الباحث د/ عباس حسن " إن العربي استخدم حرف اللام للنسبة والتملك لي "[13] وهذا يؤيد طرحنا ، خاصة في المقطع التالي:

.. تقوم ريتا

عن ركبتي تزور زينتها وتربط شعرها بفراشة فضية، ذيل الحصان يداعب النمش.المبعثر كرذاذ ضوء داكن فوق الرخام الأنثوي ، تعيد ريتا

زر القميص إلى القميص الخردلي .. أأنت لي ؟

لك لو تركت الباب مفتوحا على ماضي ، لي

ماض أراه الآن يولد من غيابك،من صرير الوقت في مفتاح هذا الباب، لي ماض أراه الآن يجلس قربنا كالطاولة [14]

هنا أحست ريتا بأن اللحظة الحاسمة قد حلت ، وحان لها الوقت لتطرح سؤالها الحاسم أأنت لي ؟ ليأتيها الجواب قويا كالصفعة ، إنه الماضي الذي صار حاضرا وماضيا في آن واحد ، فبقدر ما تعلن عن تمسكها بالشاعر يعلن هو تمسكه بالأرض ، وبذلك تتحول اللام عند درويش معادلا سيميائيا للأرض المفقودة ، الغائبة الحاضرة.

الهوامـش

1 – سورة البقرة ، الآية : 23 .

2 – الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، المجلد الثاني ،1994 ، مادة (ح رف).

3 – الرئيس أبي علي الحسين بن سينا ، أسباب حدوث الحروف ، راجعه وقدمه عبد الرؤوف سعد ، مكتبة الكليات الأزهرية ، 1978 ، الصفحة :33 .

4 – محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، الصفحة : 33 .

5 – أبي الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، الجزء الأول ، 1957 ، الصفحة : 46

6 – ينظر: الإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر الأسيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، فؤاد علي منصور ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، المجلد الأول ، 1998 ، الصفحة : 40.

7 – ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

8 – ينظر : د/ عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،مطبعة دبي ، الطبعة الأولى ، 1992 ، الصفحة : 166 .

9– محمود درويش ،ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، الصفحة : 247 .

10– د/ عباس حسن ، الحروف العربية ومعانيها :
www.awy-dam.org/book/98/study98/189-h-a/book-98. sd002htm.

11– الوقع نفسه .

12– اعتدال عثمان، النص –نحو قراءة ابداعية لأرض محمود درويش – مجلة فصول ، (الأسلوب والأسلوبية)، العدد 1، المجلد 5، مصر ، 1984 ، الصفحة : 193.

13– الموقع نفسه .

14– محمود درويش ، ديوانه ، الصفحة : 278 .

سيمياء المكان في شعر عثمان لوصيف

الأستاذ: محمد الصالح خرفي
قسم اللغة العربية
كلية الآداب ـ جامعة بجاية

مقدمة:

لقد ارتبط الشاعر العربي مند القديم الى اليوم بالمكان الذي ولد فيه وعاش به فشده الحنين اليه، فتغنى به و ذكره في شعره، كما ارتبط بمكان آخر هو موطن الحبيبة الذي قد يكون موطنه أيضا. لأنه غالبا ما تكون الحبيبة ابنة العم، أو الجارة، وقد يكون هذا المكان بعيد عنه جغرافيا، لكنه قريب منه وجدانيا. وهذا الارتباط الوجداني و الالتقاء الروحي بينه و بين المكان حقيقة لا يمكن لأي إنسان انكارها. فقد قال معشوق لعاشق "أيها الفتى أنت رأيت في غربتك مدنا كثيرة، فخبرني أية مدينة من هذه أطيب؟ فأجاب: تلك المدينة التي فيها من اختطفت قلبي" (جلال الدين الرومي)

ومأثور الشعر العربي من امرئ القيس الى اليوم، طافح بتلك الاشارات إلى تلك الأمكنة التي ارتبط بها الشاعر لسبب من الأسباب؛ فسحر المكان له وقعه الخاص على الرجل والمرأة، على الرغم من وجود تفاوت بين الرجال أنفسهم أو بين النساء أنفسهن. فمع تقدم الزمن و التطور الحاصل و الدخول في علاقات انسانية و اجتماعية أكثر تعقيدا من ذي قبل ، و انفتاح الشاعر العربي على عوالم متعددة و متداخلة أحيانا ودفاعه عن قضايا الانسان ـ في أي مكان ـ و نضاله من أجل الحرية ـ بكل مستوياتها ـ تشابكت الأمكنة عنده ، و لم يصبح الحديث عن الوطن الذاتي و مسقط الرأس همـــا وحيدا له، بل تعداه الى أوطان أخرى، متجاوزا المجال القطري ليشمل قضايا أعم بأسلوب متميز. فالشعر الإنساني يكون أكثر عمقا و تأثيرا عندما لا يرتبط بالمجال القطري الضـيق أو يكون مرتبطا بمكان أو مناسبة ـ بالرغم من انطلاقه منها ـ و يكون موجها للإنسان في أي مكان أو زمان بشرط أن يجمع بين سمو الفكرة و روعة الصياغة ، أي أن يكون نصا نموذجيا. ومن خلال تأثيره في القارئ تبرز فاعليته ، فالشاعر العربي المعاصر قدم انجازا ضخما تمثل في وعيه بزمانه ومكانه وعودته الى أصله. المكان في الشعر

الجزائري المعاصر: حفل المتن الشعري الجزائري المعاصر بتوظيف متعدد و متنوع للمكان، تفاوت من شاعر إلى أخر و من مرحلة إلى أخرى، ولم نشهد تكثيفا متميزا إلا عند الشاعر عثمان لوصيف ــ الذي سوف يكون موضوع هذه المداخلة ــ عبر مراحله المختلفة. وقد تميز استخدام المكان في نصوص الشعراء الجزائرين ــ في أغلبه ــ بالذكر الجغرافي لأسماء الأمكنة دون التفاعل معها أو تحويلها إلى رموز، و قد رصد الدكتور عز الدين المناصرة ثلاث طرق للتعامل مع المكان :

1 ــ الطريقة الالصاقية (ذكر أسماء الأمكنة)

2 ــ الطريقة السياحية (التعامل الخارجي مع مظهر المكان)

3ــ الطريقة النقدية (الانصهار في دم النص و إعطائه صفات جديدة)[1] وعلى الناقد أن يكشف طريقة توظيف الشاعر للمكان في النص الشعري، و هل تــم ذلك بطريقة شعرية، أم تم ذكر المكان كمادة خام في النص ؟ فشعرية النص لا تقاس بمدى ورود الأمكــنة في النص وذكر هندستها، وتواريخها، و إنما تقاس بطريقة التعامل معها داخل النص، وتوظيفها في البنية العامة له بوعي فني متميز يعيد صياغة الأشياء و ترتيبها ترتيبا محكما. و قد ارتبط العديد من الشعراء الجزائرين بأمكنة معينة، هي الأمكنة التي يسكنونها أو ولدوا فيها، فمارس المكان سلطته عليهم و كان من المفروض أن يكون العكس ــ أي أن يمارس الشاعر سلطته على المكان ــ و من النماذج المكانية التي مارست سلطتها على الشعراء نجد سرتا عند الشاعر نور الدين درويش:

أهواك سرتا أجل أهواك ملء دمــــي لا ذلك البعد لا الترحال ينســـيني
أهواك جهرا أمام الــــــناس أعلنها أهواك سرا أخاف الـغير يــغويني
البــــــعد نار وما أدراك ما ألـــمي البوح يقتلني حينـــــا و يحييني
أنـــــــت الحبيبة أنت الكل معــترفا بالذنب عدت وقد فاضت براكــيني
أهواك مالي سواك الآن ينــــــقدني ردي إلي القلب دفء الحب رديني
ضيعت أغلى سنين العـــمر معــتربا وتهــت في دربي المشؤوم دلــيني[2]

ومدينة سكيكدة عند الشاعر إدريس بوذيبة:

سكيكدة...

من سنتين

غريب ببابك أعرى

أتأذنين لي بالإقامة؟

أتأذنين لي بالرحيل؟

أتأذنين لي أن أموت

......

لأعرف شكلك أكثر..

لأعرف حبك أكثر..

لأن أتغير

فعشقك فوق احتمال التكتم

و فوق ا حتمال الألم.(3)

و هيبون (عنابة) عند الشاغر عبد الحميد شكيل:

هيبون..هيبون..هيبون

يانفحة الوجد

ياخفقة الوجد

يا أغنية الرياح

كيف أسكن قلبك الحرير

ياابنة التاريخ ياتنفس الغدير

كيف اجلو عن مرآتك الغبار؟

وأنت صبية عصية المنال

يا وردة مغروزة في عروة الزمان

يود الريح لو يسكن فجاجك القصية

تود العذارى: لو تكوني في عرسها هدية

......

تحية الشوق العابق

يا مدينة الأزهار و الورد و المطر[4]

وتيزي راشد عند الشاعر عمر أزراج:

دخلت إلى حوضها دهشة محرقة

على كتفي قبرات القرى ، والحقيقة مثقلة بالأغاني الجريحة

تساءلت: فارتد صوتي غريبا بدون عبون

على النفس ، أبصرت أمس الطفولة أسود أسود

ولكني جئت عينيك ، بيتي

.....

فيا زهرة نابتة

على ساحل الحلم فلترحلي داخلي

لنحلم..نحلم.تيزي رشيد.[5]

والحقيقة أن أزراج حاول جاهدا " أن يصنع من قريته الريفية تيزي راشد رمزا كبيرا على نحو ما صنع السياب أيضا بقريته جيكور ، فيطنب في التعبير عن مشاعره نحوها و يكثر من ترديدها في شعره لكن دون أن يصنع من اسمها رمزا فنيا ، لأن أزراج سلكها في قناة شاعر أخر و يمتاح من بئره أيضا ، وهو ما لا يطور تجربته بحال فضلا عن تقديم رمز جـــديد ، و آية ذلك ان الشاعر أزراج حين يذكر قريته لا يجعلنا نحس بوجود الملامح الأصلية فيها و لكنه يذكرها في صورة مموهة " [6]

و كذلك مدينة بسكرة عند الشاعر ميلود خيزار:

بسكرة

طفلة في العراء

طفلة من ضياء

و نوا فير من عسل

غير أن العباب

و النفاق..و بعض الكلاب
نهبوا الزرع و الضرع..والشجر
و غزتها اللحى
وأباطرة النهب و العصبة القذرة
كم أنا ضائع بين عينيك
والمجزرة
آه أيتها الجوهرة !
آه يا بسكرة ![7]

لكن بسكرة عند الشاعر يوسف وغليسي الذي هو من مدينة سكيكدة تتحول إلى رمز ، وإلى ملجأ ، أو بالأحرى إلى المدينة البديل لمدينة قسنطينة التي درس بها ويشتغل حاليا بها:

إنني طائر مثقل بالنوى ،،
طائر بالهجير اكتوى ،،
راحل مع طيور المنى ،،
لأهرب حبي إلى مدن لا تبيح دم العاشقين !
إنني يوسف قادم أتأبط عار العزيز وذكرى أبي..
قادم والخطيئة تهصل في الروح..تغتالني..
قادم من سعير الخروب إلى زمزم الصالحين ،
لكي أتطهر من كيد زليخه !..
قادم من أقاصي المدينه
فاحضنيني أيا بسكره
دثريني بسعف النخيل أيا بسكره !
ماأطول عمري ! ما أقصره !
ما أضيق قلبي !
ما أوسع الجرح يا بسكره !..[8]

فمن قسنطينة الجرح إلى مدينة الصالحين و الطهر كانت رحلته ، عله ينسي لبعض الوقت، لكن قسنطينة في القلب دائما وهي الملاذ الطبيعي و الفضاء الحنيني ، فلو خير بينها و بين المدينة التي ولد فيها لاختارها. لكن مفهومه للمكان يختلف عن مفاهيم الشعراء السابقين " بين الوديات أو قسنطينة أو نيويورك أو موسكو و ما مشاكلها من الأوطان المادية المغرقة تكاد تستوي أمام الإنسان الشاعر وخاصة إذا كان مسكونا بروح صوفية. وطن الشاعر هو تلك اليوثوبيا التي يرسم تضاريسها بتشكيلاته اللغوية ويطرزها بأحلامه الغائرة في الزمان و المكان ، و طن الشاعر يتجاوز التاريخ والجغرافيا إلى فضاءات زمانية خاطفة كالبرق"(9)

فالمكان عند الشاعر المتميز لا يرتبط بمسقط الرأس أو مقر العمل، بل هو أشمل و يرتبط بالتجربة الشعورية للشاعر. و هي التي تجعله يذكر هذا المكان و يتفاعل مـــعه ويبثه أشجانه ، في حوار شعري ينفذ إلى أعماق القارئ. أو تجعله يعرض عن هذا المكان وإن كان موطن الولادة. و من الأمكنة الجزائرية التي تحولت إلى رمز فني و شغلت مساحة كبيرة في شعرنا الجزائري بل الشعر العربي ككل، نجد الأوراس ، فأنا "لا أعرف أماكن قيل فيها الشعر بصورة شاملة و غزيرة مثلما رأيت هذا في قصائد الشعراء العرب في الأوراس ، فقد احتفلوا به و أولوه اهتماما خاصا، و كان الدافع إلى تفجير قرائحهم بقصائد عبرت عن وجـــدان و حس و شعور جارف و حب لثورة نوفمبر والأوراس، وليس في هذا ما يدعو إلى الغرابة ، فالشعراء يحلمون دائما بانتصار الحرية و بمستقبل الإنسان. وقد حقق لهم هذا الحلم نضال الشعب و نضال الطبيعة معه في الأوراس."(10) وحتى يصل الشاعر الماضي بالحاضر ليبني طريق المستقبل يصبح الأوراس هو الأمل في البعث الجديد و التغيير المنتظر غدا مثلما كان بالأمس:

قم من على الأجداث ألوية و قم
من فورة البركان مما يفرخ الحزن المقيت من العدم
قم من على الأصوات كاللغة التي لم تستقم
.....
قم

من فرحة الأحداق من أوجاعنا

ميقات يوم يحتسب

النور أنت و أنت صورتنا

لا شيء يرجع ما ذهب

أنت الوجود و ما تبقى للوطن.(11)

لأن الأوراس قد خبت جذوته عند الجيل الجديد في الجزائر، بل وعند من كان يتخذه رمزا للمقاومة و انطلق منه لتحرير الجزائر ، فالأوراس أصبح مثل أي مكان أخر لا يحرك فينا شيئا:

فهل صار أوراس.. يا سيدي قطعة من رخام..

نحنطها..في رفوف المتاحف ؟!..

و هل صار أوراس..يا سيدي..قبلة في الظلام

نوقعها فوق خد الشهيد لكي لا تطاردنا لعنات الطوائف ؟!

لقد أورق الحزن فينا طويلا

و لم نعترض بعد..هذى السلاحف !

فكن يا صديقي رذاذا

سنجمعه من غبار القذائف..

...

تكلم..و قل كيف كانت بلادي..

حقولا من الأقحوان

و أنهار شهد ،

وبستان حب ،

و كانت تحب الجلوس مع الكادحين

و تحفظ أسماء كل الرجال

و أسماء كل النساء

و تحكي الأقاصيص حتى ينام الصغار

لقد كان بيتي..بهذا المكان
وكانت بلادي..بهذا المكان
و كنا نعيش في آمان.(12)

ونجد التميز و الخروج من سيطرة سلطة المكان عند زمرة من الشعراء الذين خرجوا عن الإطار الوطني الضيق إلى إطار أوسع كافر يقيا مثلا ، التي نجد من بين الإشارات الرائعة لها في الشعر الجزائري المعاصر ، قصيدة افر يقيا للشاعر أبى القاسم خمار، الذي ربط بين الثورة الجزائرية التي تمثل بداية النهاية، للاستدمار، والثورة الإفريقية التي سوف تحرر الشعوب :

افر يقيا افر يقيا
تحركي ، تمردي
ثوري على افر يقيا
ثوري على النسيان
واحرقي جحافل الجرذ ان
لا يقلع الوباء من جذوره
إلا مع الفوؤس و النيران
تمردي..و وحدي
في روحنا الإيمان و الأحزان
فأنت يا افر يقيا
أقوى من الخصوم و الطغيان
أقوى من الزمان
تمردي و وحدي
في أرضنا الانسان.(13)

فلن يقف اللون أو اللغة حائلا أمام تفاعل الشاعر مع قضايا إفريقيا ، و هذا دليل على تمسك الشاعر بالقضية الإفريقية و حبه لها و افتخاره بالانتماء إليها وارتبــاطه بالمكان.

وإن لم يكرس دواوين بعينها لها مثلما فعل الشاعر محمد الفيتو ري "في عاشق من افريقيا واذكريني يا افريقيا و أحزان افريقيا "

ومثل أبى القاسم خمار كان الشاعر مصطفى محمد الغماري الذي " ينطلق من الوطن الجغرافي الضيق ليعانق الوطن العقائدي الواسع الذي يستمد جوهر وجوده من الإسلام ولذلك فهو يكشف في قصائده عن هذا الجوهر باستمرار و يحاول أن يربطه بالإبداع "[14] فالوطن عند الغماري ليس مساحة جغرافية ترفع عليها الشعارات و توقع الأوراق باسمها، بل الوطن لا يرتبط بمكان واحد و هو وطن الجميع ، و قد كانت القدس المغتصبة هي المكان النواة التي أحبها الشاعر ودافع عنها دون زيارتها أو العيش فيها، لكن بحكم الانتماء العقائدي فقد أحبها و دافع عنها و القدس هي المكان الذي تحول إلى رمز ديني ارتبطنا به ماضيا و حاضرا و هي معنا إلى أن يرث الله الأرض و من عليها . فالخلفية التي جعلت هذه المدينة مهيمنة على شعره و معها مدن أخرى تتشابه في الهم، هي خلفية دينية بحته، ولقد ولدت لديه الحسرة لأن الحكام العرب لم يقدموا أي شيء واكتفوا ببيانات التنديد و الاستنكار، بل باعوا ما تبقى لنا و ما تبقى لهم:

من باع وجه القدس قبل سقوطه

ومن الهزيمة فيئه المدرار!

تركوك يامسرى النبي معفرا وتخايلوا.. لو تخجل الأعمار!

وجثوا على مبكى العروبة خشعا وبكل أسرار البلاغة ثاروا !

تركوك مأوى للذئاب وموئلا للمترفين وربك الغفار!

و تعهرت كلماتهم و تخثرت نظراتهم.. وقلوبهم أحجار![15]

و يبقى الشاعر عز الد ين ميهوبي الذي سيطر على المكان ينتظر قدوم الفارس الذي سوف يخلص القدس مما فيه مثلما فعل عمر بن الخطاب رضي عنه في الماضي، وعند ذاك يتحقق وعد الله:

تمر الليالي،، وتبقى المدينة تبكي تنادي الذين يموتون مثل الجراد،، تنادي،، و تغمض جفنا

و تبحث في الحلم عن حلم
مضغته البلاد ،،
......
و تصرخ كل المدينة ليلا
سأبقى هنا انتظر
قرونا ،، قرونا
سيأتي فارسي المنتظر ،،
مع الريح يأتي ،،
سيأتي كسيل مطر
يعانق أثواب هذا التراب المضمخ
بالأنبياء ،،
سيأتي ليزرع ألف قمر ،،(16)

و مثل القدس بيروت عند ميهوبي، فهي وطن الشاعر، و هنا يتجلى الارتباط المكاني للشاعر، الذي حول بيروت من مكان جامد إلى شاهد على الهزيمة و ما حل بنا من نكسات، و قد كانت الحرب الأهلية في لبنان هي المؤثر الذي حرك الشاعر و حسسته بالفاجعة:

بيروت ،، تكبر في أرواحنا وطنـا   وإن تراءت علـى أجفاننا كـفنا !
بيروت ، أنت وإن سافرت في سفن   من الضياع ،، فأنت الجرح أنت أنا
بيروت يا لغة ضيعت أحـرفها   كما تضـيع بدرب التيه أرجـلنا !
فتشت عنك قرونا دون راحـلة   والريح تهزأ بي،، الكـل كان هنا
لم ألق غير قصيد رحت أسألـه   بيروت أين؟ ليل الأطلال و الدمن !

....

بيروت أنت و إن سافرت في سفن   من الضياع فأنت الجرح أنت أنا !
فالنصر ثوب عزاء في مدينـتنا   والموت صار قصيدا يطرب الأدنا !

و المجد أصبح أفراسا مطهمـــــة تشق درب غبار الخزي و الهونا !
و القدس لحـــن وفـــاء في محافلنـــا و الأرض كوم تـــراب كـــان واندفنا !
لا دمع يـــذرف يـــا بيروت في زمني فأنت أنت و إن بـــاعوك الـــو طنا ![17]

و تأتي فجيعة بغداد في التسعينيات، بعد نهاية الحرب الأهلية اللبنانية لتفتح الجرح الذي لم يندمل من جديد، و كأن قدر علينا تتهاوى مدننا تباعا، و يندمج الشاعر يوسف وغليسي في بغداد مستحضرا التاريخ و المجد الماضي، و حاضر الخيانة ، برؤية شعرية جعلت المكان ينصهر في لحمة النص ، و يدخل في تشكيله ، و يعطــــــيه أبعادا جمالية لم تكن لتتأتى لولا هذا الانصهار الذي كان بين النص المكان والشاعر:بيني و بين مدينتي بحر من المأساة و الذكرى و قلبي ـ آه من قلب ـ على شط الرحيل مضى

ينز دما و شعرا
آتيك يا بغداد من مدن الخيانة مطرقا
وعلى جبيني و صمة العار المشينة ، و اليدين
آتيك أسترق الخطى
آتيك أحمل سيفاج
و قصائدا لرثاء أمجاد الحسين على ضفاف الرافدين
بغداد يا ربعا يطوقني
فأوغل في السؤال:
هل في دمشق أو الرياض أو الرباط وشائج
...
وينفتح الفؤاد على نسمات الهوى
بغداد و الحلم المهشم في تلافيف الرؤى..
بغداد !قد حط الغروب على مشارف حلمنا
لكنما بغداد كالعنقاء تبعث من هنا أو من هنا !..(18)

لقد تباينت ـ من خلال النماذج السابقة وغيرها ـ رؤية الشعراء في الجزائر إلىالمكان ، ما بين أسير للمكان ، وبين آسر للمكان ، و من ثم تباينت القيمة الفنية والجمالية لتلك النصوص و نظرة القراء و النقاد إليها.

و بعد الحديث عن جملة من الشعراء نفرد متبقي من هذه المداخلة للشاعر الجزائري عثمان لوصيف ابن هذه المدينة ــ بسكرة ــ.

سيمياء المكان في شعر عثمان لوصيف:

الديوان	القصيدة
الكتابة بالنار	إعلان عن هوية ، آه يا جراح ، الطوفان
شبق الياسمين	فلسطين ، باتنة ، كالبحر أنت ، الجبال ، الأوراسية.
اللؤلؤة	سطيف ، عرس البيضاء، ورقلة ، المشنقة، طولقة الشوارع ، الممرات، الأغواط البلبل، جفاف ، يا سمينة
أبجديات	الجلفة ، تيزي و زو.
زنجبيل	النيل، بين اثنين ،غروب ، الذرة ، القطن الشاعر والزورق ، الغاب ، مياه، تهويمة
غرداية	غرداية
براءة	وهران الصاعقة
الإرهاصات	المعبد ، باتنة ، الجنية الساحرة ، طولقة ، نشوة ، التحدي ، عروسين كنا ، وقفة أمام البحر.
أول الجنون	بجاية

كان حضور المكان عند الشاعر عثمان لوصيف حضورا متميزا إذ يمكن عده عنصرا مشتركا في جميع دواوينه وهذا الجدول يبين ذلك

فالمكان عند الشاعر عثمان لوصيف علامة محورية و منه تتفرع علامات أخرى: المكان المرأة ، المكان التاريخ ، المكان الحب ، المكان الحلم.

و إذا حاولنا إبراز موضوعة المكان الجغرافي عنده و تحديدها نجد محورين للمكان:
1 ـ المحور الأول هو المـكان الجزائري (الأوراس ، باتنة ، طولقة ، غرداية، وهران، ورقلة ، الأغواط ، سطيف ، الـجلفة ، تيزي وزو) فقد توزع المـكان بين الشرق والغرب والشمال و الجنوب، وهذا يحمل دلالات عديدة وهي أولا:انفتاح الشاعر على أمكنة جزائرية متعددة. ثانيا: الانتماء المتعدد لكل مكان في الجزائر.ثالثا: تحول المدينة إلى وطن كما في قصيدة غرداية. رابعا: تعدد أشكال المكان في بنية النص الشعري. خامسا: تداخل المـكان و النص والشاعر حيث يصبح المكان هو الشاعر في بنية لغوية.

2 ـ المحور الثاني هو المكان العربي (فلسطين ، القدس ، السودان) حيث تركز في قطرين اثنين هما: فلسطين (القدس) وما تحمله من دلالات دينية. و السودان الذي خصه بديوان شعري هو: زنجبيل. و قد جسد الشاعر التحام الدول العربية و العودة إلى موطن الفيتوري الذي حمل هموم إفريقيا. وسوف نقصر الحديث في هذه المداخلة عن المكان الجزائري و نترك تناول المكان العربي إلى مناسبة أخرى. و المكان الجزائري من حيث التحديد نوعين اثنين أيضا: مكان محدد (المدن). ومكان غير محدد (السماء ، الجبل، الغاب) حيث يمكن أن تكون في أي ولاية أو أي دولة.و إن أردنا التحديد و ربط الأشياء قلنا أنها في طولقة موطن الشاعر و مقر إقامته. أما البحر فهو بحر إحدى المدن الساحلية التي زارها .ف" النص أداة اتصالية لا تعبر عن صاحبها وتكشفه لنا فقط بل إنها تتدخل في تشكيل المتلقي، و من هنا فإن النص يصبح مما و خطيرا في الدرجة نفسها، و لكن لن نتمكن من ملامسة خطر النص و أهميته إلا من خلال تشريحه تشريحا نصوصيا بهدف فهمه أولا ثم تفسيره بعد ذلك."(19) فمن السماء إلى الأرض عبرالبحر كانت رحلة الشاعر عثمان لوصيف. وكل مكان يكشف لنا عن دخيلة من دواخله ورؤيته للحياة والكون.فالسماء كفضاء ومكان فيها أمل الشاعرإذ تتحول إلى إنسانة واعية فيناديها:

أين مني نجومك الخضراء
والنواقيس
و المدى
يا سماء
أين مني رذاذك البكر يهمي

بين عيني
حين يأتي المساء ؟ (20)

أما البحر فهو ملاذ الشاعر بعدما ضاقت الدنيا عليه:

واقف عند الشواطئ
في خشوع و سكينه
أبتني فيها مرافئ
و شراعا و سفينة
واقف ألهو بدمعي
إذ جرى من مقلتيا
ها أنا قد ساقني الوجد إليك
جئت لما ضاقت الأرض عليا
آوني أيها البحر لديك ! (21)

و لم يكن عثمان لوصيف يحمل مشاعر ابن خفاجة و لم يتكلم بلسانه و انما جاوزه في أن تمنى أن يكون جبلا :

جبل.. ليتني جبل من حجر
تعصف الريح لكنها تحت أقدامه تنكسر
ليتني صخرة تتسربل بالدهو في القمة الشاهقه
ليتني عاصف أو مطر
ليتني..ليتني كيمياء
تتسلق نار السماء
ثم تهبط كالصاعقة
في رفات البشر
جبل..ليتني جبل من حجر ![22]

فكل العناصـــر الثلاث (السماء ، البحر ، الجبل) تحمل دلالات متقاربة ، فهي رمز للوحدة و السكينة و الحب والود و الصفاء. لجأ إليها الشاعر مثل الرومانسين الأوائل الذين تتشكل عوالمهم من العناصر الطبيعية، و محاولة أنسنتها، و جعلها بدائل عن عالم

البشر المليء بالمتناقضات و الحقد و الشر... فهي عناصر إيجابية تحمل دلالات نفسية تمكننا من الاقتراب من عوالم الشاعر عثمان لوصيف. وتشكل مدينة طولقة "مدينة الشاعر" الانتماء، لكنها مدينة سلبية في رأي الشاعر ، فهـــي مدينة مجنونة ، و مقبرة...، وبالرغم من ذلك فهي قريبة منه لأن " علاقة الكاتب بمدينته ، بالمدينة الأولى علاقة خاصة استثنائية في آن واحد ، إذ مهما ابتعد لابد أن يعود إليها ، و هذه العودة تتمـــثل بأشكال عديدة إنها المنبع الذي يمتد في أعماقه و يمنحه باستمرار مادة للكتابـــة والذكرى، ويبدو أن المدينة الحلم كلما ابتعد جغرافيا كلما أصبحت أقرب إلى الكاتب "[23]

وقد كانت مدينة طولقة في ديوانه لؤلؤة عبر ثلاثة نصوص شعرية إحداها فقط حمل عنوان طولقة ، و النصين الآخرين بعنوان: ياسمينة ، و المشنقة ، و هاهي النصوص الثلاث في هذا الجدول:

يا سمينة ص 50	المشنقة ص52	*طولقة ص54*
طولقة ترحل بالعاشقين	طولقة !	مقبره
مجنونة	طولقه !	و زواحف تسحب أكفانه
تعانق الياسمين	حين غنيت للحب	و تدب إلى المقبرة
نخيلها ينسى عراجينه	أنكرني الأهل و الأصدقاء ء	و أنا المتوحد بالنار
و زميلها	و قال لي أبي هذه زندقة	و الجلنار
يبكي	و أنا صاعد في التراويح	تجرعت من سمها الوثني
على الظاعنين	نحوك أيتها المرأة	و لكنني الآن
و الزهرة البيضاء	المشنقة نحو عيني	ألعن صحرائها المقفره
ما ودعت	إن دمي يتدفق أدعية	مقبره
قلبا يفيض بالأسى والأنين	و يدي زنبقه	و زواحف تسحب أكفانها
طارت بها الريح	آه يا ربتي	و تدب إلى المقبره !
فلا نفحة	في جهنم أو في الندى !	04.11.1989
تحي بها	آه طولقه !	
حشاشة الميتين	آه طولقه	
1984	18.11.1989	

والنص الشعري الرابع الخاص بطولقة كان في ديوانه الإرهاصات، الذي جمع فيه قصائده الأولى، ويبدو الاختلاف واضحا بين هذا النص والنصوص السابقة. إذ ركز في هذا النص على المنحى الجمالي الطبيعي لطولقة بينما في النصوص الأولى تمثل حالة نفسية:

النخيل هنا كالعرائس في عيدها الذهبي و العراجين مثل الثريات أو كالحلي
والرمال التي خضتها الدموع الرمال التي قطرتها الشموع غاصت الروح في صهدها الدموي
و تهب النسائم بين السعف
فالمدى تتجاوب أصداؤه و الندى يند رف
والقلوب التي شرقت بالدموع
القلوب التي احترقت كالشموع
هزها الهوس البكر فهي متيمة ترتج
......
و الدموع الهوا مي ... الدموع الدموع
أشعلت بالجوى جهشات الشموع
غير أنا نحبك أكثر حين يجن الغسق ! 24

ومن حيث التواتر تأتي مدينة باتنة بنصين شعريين ، بالعنوان نفسه "باتنة " (الأول نص من شعر التفعيلة في ديوان شبق الياسمين ص 109، والثاني نص عمودي في ديوان الإرهاصات ص32) و في ديوان لؤلؤة نصين اثنين يتعلقان بباتنة ، الأول بعنوان شوارع باتنة ص 55 والثاني بعنوان الممرات ص 59. و يبدو الشاعر عثمان لوصيف في الثانية أكثر شعرية ، لأن خطابه إليها مفعم بالحب و الحيوية ، اشتبك التاريخ العريق المورق مع حاضر الشاعر الجاف القاسي ، ليجد باتنة هي الملاذ، و الحصن المنيع الذي يحتمي به:

سألوني عن هوى باتـــنة قلت نار في ضلـوعي تسـتعر
هي في القلب وعينـاها على صفحـة الشـعر مـرايا وصور
....
فاحضنيني إنني محتـــــرق وامسحي عن جبهتي ملح السفر!

فباتنة ليست تاريخا فقط بل هي اللحظة التي يرى الشاعر من خلالها هذا التاريخ ويحتمي به. ومن حيث الحجم نجد أكبر نص خص به المكان هو نص غرداية التي خصها الشاعر بديوان منفرد. و إذا أردنا التحديد أكثر أن المكان الجزائري من حيث الجغرافيا ينقسم إلى: أماكن ساحلية (بجاية، تيزي وزو، وهران) وأماكن داخلية (سطيف، باتنة) وأماكن صحراوية (الجلفة، ورقلة، الأغواط، غرداية ، طولقة) وهي مدن زارها الشاعر عثمان لوصيف وكتب نصوصا شعرية فيها في مدينة طولقة كما هو مثبت في الدواوين ما عدا قصيدة ورقلة فقد كتبها بالمدينة نفسها. و قد كتب الشاعر هذه النصوص المرتبطة بالمكان عبر فترات زمنية متباينة (من 1984 إلى 1996) ومن أوائل النصوص عن المكان الجزائري قصيدة بجاية (كما أخبرني بذلك الشاعر عثمان لوصيف في رسالة مؤرخة بتاريخ (18. ماي 2000) والتي ضمنها ديوانه " أول الجنون " ــ الذي لم يصدر بعد ــ وأخر قصيدة هي: تيزي وزو (20.10.1996) ومن ناحية الكم تراوحت النصوص المكانية بين الطول و القصر، وهذا الجدول يبين عدد المقاطع الشعرية الخاصة بكل نص مع الصفات المنسوبة لكل مدينة:

المدينة	عدد المقاطع	تاريخ كتابتها	الصفات المنسوبة إليها
الأغواط	01	01.05.1984	الحورية ، اللؤلؤة ، الدليلة ، الطبيبة ، السلسل الرقراق ، واحة العشاق.
ورقلة	01	03.03.1985	زهرة ، نخلة ، ينابيع ، غلال.
سطيف	01	06.11 1986	الغرام ، العروس.
وهران	10	02.93	سلة من نجوم ، أيقونة ، سنونة ، عنبرة ، أسطورة المحبة ، المحجة ، البريئة ، النقية ، البهية ، الحبيبة ، مرجانة ،مسكية الطل ، سوسنة ، جدول الأغنيات ، مهفهفة الخصلات ، سرير القرنفل ، نافورة المسك ، ترنيمة الليل ، سقسقة الشمس ، عربدة الناي ، الهوى ، الغوى ، سجادة الخز ، ربغوغة الخل ، الغرام ، قاهرة ، مروحة

			السرخس ، دندنة الله ، رفيف الجفون ، عرافة البحر ، هسهسة النهد ، تغتغة الخصر ، نعمة الماء ، خيمة.
غرداية	15	ربيع.95	سوف يكون الحديث عنها مفردا فيما يأتي
الجلفة	05	15.10.1996	رشة خضراء ، عروس ، جسم طفولي ، عذراء، بنت الكرام ، نجمة ، لؤلؤة ، هيفاء ، فتنة ، بنت الندى ، البدوية ، أستاذة الحب ، معبودتي.
تيزي وزو	03	20.10.1996	حورية ، عروس النجوم ، فيروز المساء ، زيزفون ، ياقوتة ، تاريخ معجزة ، سلسبيل الله ، زيتونة ، نور ، السر ، الكنز ، نهر من عسل ، غصن بلوري ، آنية من خزف ، وشي ، سجاجيد ، زهرة خوخ ، عروس ، نكهة رب البرقوق.

وتشترك هذه النصوص في أخذ ها صفات كثيرة تطلق على المرأة وعلى هذا تتحول المدينة الى امرأة (المدينة معادل موضوعي للمرأة) عند الشاعر عثمان لوصيف. كما أن مدينة وهران تنفرد عن بقية المدن الأخرى (بعد غرداية) في كثافة الصفات المنسوبة إليها، وهذا راجع إلى موقع المدينة في قلب الشاعر ، فكلما كانت القصيدة طويلة كانت الصفات كثيرة . و إذا عدنا إلى القصائد فإننا نجدها تتفاوت من الناحية الجمالية وسوف نقصر الحديث عن تلك المدن في إبراز شعرية خواتمها فخاتمة القصيدة هي أخر ما يتبقى في ذاكرة المتلقي

1 ـــ الأغواط:

ها أندا أتم فيك رحلتي
و هاأنا أكمل فيك آيتي
و أختم فيك آخر الأشواط (لؤلؤة ص 65)

و لـــن نكمل مشوارنا إلا في المدينة التي نحب، فالأغواط القريبة نفسيا منه قريبة جغرافيا أيضا منه.

الأغواط = نهاية الرحلة

الأغواط= الآيةالكاملة

الأغواط = الشوط الأخير

2 ــ و رقلة:

دعيني أغني

لأعراسنا المقبله

آه..يا زهرتي !

آه..يا ورقله ! (اللؤلؤة ص 44)

ورقلة ثلاثية مركبة من :العرس و الغناء و الزهرة ، ربما غدا أو في المستقبل القريب.

3 ــ سطيف:

وجدتك بين يدي بثوب الزفاف

فأيقنت أن الغرام سطيف

ضممتك فانهمر الثلج

غنت عيونك

وابتدأ العرس

ثم ارتمينا على الريش ملتهبين

ونمنا هنالك تحت الندى شفه في شفه ! (اللؤلؤة ص 11)

الشاعر و العرس و العروس (سطيف) = الفرح الدائم لأن المكان يبعث البهجة في النفس فقد استحالت سطيف الى عروس في ليلة زفافها وكان اللقاء مع الشاعر.

4 ــ وهران:

يا يد الله..يا يدها

ضمدي جرحي النازف،

انبسطي..مسحي جبهتي

و أعيدي لعيني ذاك الشعاع الحلبي

و الأفق الرحب و الصحو و المرتقى

يا يد الله...يا يدها اللدنية (براءة ص 62)

وهران = الشفاء و الأمل في الحياة

5 ـ الجلفة:

ا...ل...ج

بعدها لا م...و فاء..ثم تاء

وخز الحلفاء و الشيح

سهوب و ثغاءات

سخاء البدو

شبابة راع يزرع الليل مرايا

قهوة...نجوى ...حكايا

و أريج امرأة وهاجة...

فاكهة العشاق في الجلفة جمر وشتاء (أبجديات ص 34)

المرأة حاضرة دائما في المكان عند الشاعر عثمان لوصيف، تتعدد الأمكنة لكن المرأة واحدة

6 ـ تيزي وزو:

تيزي وزو

قمم تتشامخ عالية

متعالية

قرآن يتلى و مآذن تتصادى

في الأفاق..و تعتز

و أنا المتصوف فيك

الغارق فيك

أنا الموقظ ريحك

المستنفر روحك

و أنا اللغز...اللغز !   (أبجديات ص 72)

تيزي وزو = الشموخ و الانتماء و الحضارة و مدينة الشاعر المتصوف الغارق في الألغا

غرداية: المكان ، الديوان ، الوطن:

غرداية هي المدينة الوحيدة التي خصها الشاعرعثمان لوصيف بديوان كامل (88 صفحة مقاس 16 ×12) فكانت غرداية هي القصيدة الديوان من جهة و القصيدة الوطن من جهة أخرى أو القصيدة المطولة "والقصيدة الطويلة هي الكشف الحقيقي في ميدان الشعر العربي الحديث بعامة والإضافة الجديدة الجديرة بمزيد من الاهتمام في وقتنا الحاضر"(27) حمل الغلاف صورة نخلة على ساقية ماء ، في أعلاها وجه امرأة جميلة، و على جانبي سعف النخيل، من الجهة اليمنى يد وفوقها شمس ومن الجهة اليسرى يد تحمل علم الجزائر، و خلف النخلة كثبان رملية ، تمازج اللون الأخضر مع اللون الأصفر.وهذا الغلاف يقدم دلالات أيقونية مرتبطة بالشاعر، فهو ابن الصحراء ، و مرتبطة بالسياق العام للنص " غرداية كجغرافيا " و مرتبطة بالمتلقي الذي يدعوه الشاعر للتأمل في العنوان(الصورة) قبل الدخول إلى النـــص و عوالمه فــ " العنوان من خلال طبيعته المرجعية و الاحالية يتضمن غالبا أبعادا تناصية ، فهو دال إشاري و إحالي يومىء إلى تداخل النصوص وارتباطها ببعض عبر المحاورة و الاستلهام ويحدد بالتالي نوع القراءة المناسبة له .ويعلن كذلك عن قصدية المنتج أو المبدع و أهدافه الإيديولوجية و الفنية، إنه إحالة تناصية ، وتوضيح لما غمض من علامات. فهو إذا النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهو من المنطلقات السيميائية المهمة "(28) فدلالة النص مشتركة بين الشاعر والمتلقي مهما كانت خلفيته المعرفية ومنطلقاته الفكرية. وهذا ما يجعل النص في تجدد دائم مع كل قراءة. أما الدلالة الثانية في النص فهي دلالة الإهداء "إلى مفدي زكريا الشاعرالذي غنى للجزائرحيا وميتا " (الديوان ص 03) والكل يعرف ما قدمه الشاعر مفدى زكريا للثورة وللجزائر، في قربه و بعده ، في سجنه و منفاه ، وما يحمله كل جزائري أصيل نحوه. و قد تشكل نص غرداية من خمسة عشر مقطعا شعريا ، كانت فيه غرداية الديـــوان و المدينة من دون كل المدن التي زارها الشاعرأوعاش بها

(طولقة) وقد ارتبطت غرداية بمجموعة من الصفات مثل كل المدن التي تشكلت منها نصوصه وهذه الصفات الدالة هي: آية لد نية، عينان صوفيتان، النمرة الآدمية، البدوية، بنت مليون جرح، حفيدة عز، الشمخة العربية، مرجانه، قرنفلة، زبرجدة، قد سية، أسطورة، موجة تتلألأ، نجمة تتبسم مغرية بالهوى، سندس، حدائق، عناقيد، نوا فير رقراقة، أباريق وهاجة، باقة من حنان، ملاك، ريحانة تتخدر نشوى، رنين العطورات عبر المدى، زيتونه رشخت جذرها في التراب ونامت، ليمونه كشفت صدرها للمرايا وهامت، ملهمتي، حورية، فله تزدهي، أغنية من جمان، عاشقة، أيقونة تتوهج، عيد الطبيعة، نكهة الرند والنار وند، حفيف الصبا، رفيف الكمان، قمر يتألق، فلقة رمانة، سقسقة السواقي، تسبيحة السنديان، طعمها زنجبيل، أنفاسها كهرمان.

وهذه الصفات صفات مدينة خيالية ، المدينة الحلم التي رسمها الشاعر و تاق للعيش في ظلها و هي لا توجد إلا في مخيلة الشاعر عثمان لوصيف. فالشاعر مسكون بالبحث عن الوطن البديل إن لم يكن هذا فذاك ، و كانت غرداية هي البديل ولو في الحلم بعدما سدت أمامه كل السبل: جئت من خارج الكون ، من سبخة ميتة ، من غيابات هاوية ، من مهب الفجيعات والعتمات، آه كل الفضاءات سدت أمامي ، فلا تبخلي... وامنحيني فضاء جديدا، و كل ظلال الدنى صدئت، فافسحي لي بعينيك هدبا و حيدا، فأنا الطائر الصب، صوفيك المتوحش، شاعرك البدوي، وفارسك المتسربل باللعنات. (الديوان ص 14 ـــ 15) فغرداية مدينة الحلم الضائع الموجودة جغرافيا و المتصفة فعلا ببعض الصفات التي أشار إليها الشاعر، ترجع بالشاعر عبر الذاكرة إلى أيام الصبا الأولى ، فيستحضر الشاعر عبر تداعيات المكان و الزمان تلك الأيام: كل ما فيك يملأني بالبشارات ، و يغسلني بالأناشيد، يرجعني لصباي.. الطري ، أتذكر فردوسي المتلألئ خلف الدياجر، أتذكر غفوي في حجر أمي ، أتذكر أجنحة الضوء تخفق عابقة بالأغاريد..أحلامي الغابرات و كيف ركضت وراء العصافير، أتذكر أول بيت من الشعر نور في شفتي و أول قاتلة رشقتني بأهدابها فأنكفأت على الدار و النخلات... حن شجي.(الديوان ص 47 ـــ 49) و عندما يعود الشاعر عثمان لوصيف على الحاضر الذي انطلق مـــنه لا يجد إلا الدمار والخراب لكنه لا يملك إلا أن يغني على عادة الشعراء ليرسم أملا جديدا: يا عازف النار ! ، عن و لا

تكترث ! ، ستضج أغانيك في فجوات الجماجم يوما ، ستقرأ الطير ، و الريح ، و الشجر المستهام ، و يبرعم حبك رغم الصقيع الجليدي ، يا عازف النار ! ، غن ، و غن ، وغن، برغم الحتوف ورغم السقام.(الديوان ص 55). فغرداية صورة لامرأة حلت في أمكنة جزائرية عديدة ، فأصبحت المرأة عنوانا للوطن عنده مثلما هي عند العديد من الشعراء، آه.. امرأة تتسمى فيبتهج الله ،

ثم ترددها الكائنات:

جزائر ! ، جزائر ! ، جزائر !.(الديوان ص 80 ــ 82)

لكن الشاعر لم ينه القصيدة هنا بهذا المقطع ــ بالرغم من اكتمالها دلاليا و شعريا في رأينا، لكنه أراد أن يوضح للقارىء أكثر ــ بل أضاف مقطعا أخر غابت فيه غرداية وظهر الوطن بعدة صفات و هكذا تتحول المدينة الصغرى إلى مدينة كبرى: طني امرأة تتبرج في خلل الضوء ، وطني شبق النخل يفرش أوجاعه للأغاني...، وطني قلق النار في بحثها عن فضاء ، و طني حلم يتكور في رحم الغيب...، و طني نجمة تتوهج كي تسترد براءتها..:، و طني شمخات الصنوبر...، و طني قصة المجد سطرها الدم. الديوان ص 83 ــ 88) غرداية امرأة من خلال السياقات النصية و المقاطع الشعرية التي جاءت فيها. فغرداية امرأة تحمل دلالات ايجابية و معطى نفسي هام يقربنا أكثر من النص فهي: امرأة تستحم بسحر الجنوب ، طفلة قمرية ترتدي سعفا و خلاخيل من نرجس، طفلة من بنات المعاني الخفية أقرأتني البراءات و الحب ، طفلة من ملائكة الأرض من نور عبقر من سدرة أزلية تتغنج هيفاء عملاقة ، طفلو الأبجديات و البرق و الوخزات النبية إن مشت عانقتها الأساطير و التف من حولها الطيــر و الحيوان، طفلة غزلية أربكتني بأحداقها النجل بالشنب اللؤلؤان... وبالبسمة العسلية ، طفلة قدسية مزجت في ملامحها عربا و أمازيغ ثم استوت آية لدنية آه عينان صوفيتان و وجه كوجه النبوة ينضح نورا وعذرية ، صورة أنت لامرأة امرأة شردتني بكل مكان ، امرأة تتزيا بكل الصفات وتسطع في سحر كل النساء. لو لم تكن غراية كموضوعة ــ حاضرة خلال النص لقلنا هي حبيبة الشاعر، و لم اشهد مثل هذا التوظيف و هذه الرؤيا للمكان مثلما شهدته عند الشاعر عثمان لوصيف.وقد وردت غرداية كملفوظ لغوي في النص بشكلين اثنين :

1 ـــ اللفظ الاسمي الصريح تسع مرات ، و في كل مرة ترتبط بصفة ، غرداية الغار والنار ، غرداية المشتهى و الغرام ، غرداية الشعر و الصبوات ، غرداية الأمس و اليوم، غرداية الغور.. غردايتي ، غرداية القلــــــب و الروح، غرداية البدء و المنتهى.و أخيرا عنوان الديوان.

2ـــ باللفظ المؤول:جنوبية من بنات الجزائر ، امرأة تستحم بسحر الجنوب ، هابط ظل واديك (مرتين) ، معبودتي في الجنوب القصي، سيدتي في الفناء ، سيدتي في الغرام ، تغفو المدينة في حجر ميزاب ، مغرم ببساتينها ، تشربت عشقك ، ألهمتني الجنون ، ثملا ببخوراتها. وإذا عدنا الى النص مجددا من خلال بنيته اللغوية وجدنا أن هناك تداخلا بين المكان و الزمان.فمن خلال عملية إحصائية و جدنا أن الفعل المضارع ورد 91 مرة (80 فعلا تعود ضمائرها عليه و11 فعلا تعود ضمائرها عليها) فالزمن الصرفي لا يعني الشاعر عثمان لوصيف وما يعنيه و يعيشه في كل هذه الفعال هوالمضارع كزمن نحوي الذي يبقي متجددا فيه ومستمرا بداخله (يرفعني ، تغمرني، يغسلني، يرجعني، يملأني، أتوضأ ، اتفيأ ، أهدهد وأركض، أتذكر، ألهمينني، تستعيد...) أما الفعل الماضي فقد ورد 54 مرة (46 له و 8 0 لها) راحت ، مشت ، ركضت همت، دخلت.. وهذا دليل على التطلع للمستقبل و البحث عن التجدد في ظلال غرداية ، و احيانا تكون دلالة الماضي مثل الفعل المضارع (رحت أهوم ، مضيت أسأل...) أما فعل الأمر فقد ورد تسع مرات (09) دعيني ، جودي ، ردي ، عن.. أما صيغة النهي فقد وردت خمس مرات (لا تكترث ، لا تتكري ، لا تبخلي ـــ02 ـــ لا تحجبي.) وقد سيطرت الأنا على بنية النص الشعري، فالنص مغرق في الذاتية فهم الشاعر هو هم المدينة و على هذا كثر ضمير المتكلم المنفصل و المتصل ، إذ بلغ 133 مرة (تطهرت ، مشيت ، جئت ، ألهمتني ، أحجارها جمالك ....) هذا دون حساب الضمير المستتر في الفعل. فقد أكثر من استعمال الضمائر المتصلة عندما يتحدث عن الملكية: (فمي ، عني،جسدي...) أما الضمير المنفصل أنا الخاص به فقد بلغ 10 مرات و ثلاث مرات هي التي تتكلم (أنا الطلعة الكوكبية ، أنا الشمخة العربية ، أنا البدوية) أما الضمير المنفصل أنت فقد ورد.20 مرة ، 16 مرة بالتتابع في المقطع الرابع عشر.بل إن أنا هي أنت كما صرح الشاعر " أنت

الحقيقة ، أنت أنا " وهذا يدل على التوحد في المكان فالشاعر عثمان لوصيف هو غرداية، غرداية هي الشاعر. وكل من غرداية و الشاعر محتوى في الوطن الذي هو " الجزائر " بقي في الأخير أن نشير، أن النص شمل إشارتين تناصيتين: الأولى بيتين من نشيد شعب الجزائر مسلم للإمام عبد الحميد بن باديس :

شعب الجزائر مسلم والى العروبة ينتســـــب

من قال حاد عن أصله أوقال مات فقد كـــــــذب ص28

أوردهما عند حديثه عن تاريخ غرداية. و الثانية لازمة إلياذة الجزائر لمفدى زكريا:

شغلنا الورى

و ملأنا الدنى

بشعر نرتله كالصلاة

تسابيحه من حنايا الجزائر ص70

خاتمة

نفاذ البصيرة و عمق الرؤيا لا تتأتى لجميع الشعراء ، وبها تتم قراءة المكان ، كتاريخ و هندسة و جغرافيا ، وبها يتم الالتحام بالمكان كموضوع شعري للإبداع و كمعبر للتعبير عما يختلج الشاعر من عواطف و مشاعر عن طريق الإسقاط تارة و عن طريق تبادل المواقع تارة أخرى. و عند ذاك تتم قراءة مرة أخرى كعنصر دال بدلالات متعددة ، إذ تتحول الأمكنة عند أغلب الشعراء إلى هواجس و هموم يحملها الشاعر نيابة عنا. و لن يكون ذلك إلا بالنسبة للشعراء الذين يسيطرون على المكان و يحتوونه. مثلما رأينا عند الشاعر عثمان لوصيف الذي تعامل بشكل متميز مع المكان الجزائري و خاصة غرداية التي خصها بديوان شعري منفرد في شكل قصيدة مطولة تميزت عن باقي نصوصه الأخرى، و هذا التميز كان نتيجة التداخل مع المكان والسيطرة عليه و تحويله على رمز شعري و فني قلما نصادفه في شعرنا الجزائري المعاصر.

الهوامش

(01) ـــ عزالدين المناصرة: شهادة في شعرية الأمكنة. مجلة التبيين،الجاحظية ع01، 1990، ص 37.
(02) ـــ نورالدين درويش: السفر الشاق. منشورات إبداع، مطبعة قرفي، باتنة، ط 01 ،1992، ص25.
(03) ـــ إدريس بونيبة:أحزان العشب.منشورات اتحاد الكتاب الجزائرين ، د ط ت ، ص 27
(04) ـــ عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة. منشورات آمال، الجزائر، ع 16، ط 01، 1985، ص 151ـــ145
(05) ـــ عمر أزراج: العودة إلى تيزي راشد.لافونيك ، د ط ت ، ص 33 ـــ 42
(06) ـــ عثمان حشلاف: الرمز و الدلالة.منشورات الجاحظية ،ط01 ، 2000 ، ص95.
(07) ـــ ميلود خيزار: نبي الرمل.منشورات اتحاد الكتاب الجزائرين ، د ط ت ، ص 19 ـــ 20.
(08) ـــ يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار. منشورات إبداع ، مطبعة قرفي ، باتنة ، ط01 ، 1995 ، ص 94.
(09) ـــ حوار مع وغليسي.جريدة الهلال ، ع 06 ، 11أكتوبر 1994 ، ص 10.
(10) ـــ عبد الله الركيبي:الأوراس في الشعر العربي.ش و ن ت ، ط 01 ، 1982 ، ص 11.
(11) ـــ عقاب بلخير: الدخول إلى مملكة الحرف. منشورات الجاحظية ، ط 01,1999، ص 29 ـــ 30
(12) ـــ أحمد شنة:طواحين العبث.مؤسسة هديل ، مطبعة هومة ، ط 01 ، 2000 ، ص 52.
(13) ـــ أبو القاسم خمار:الحرف الضوء.ش و ن ت ، ط01 ، 1979 ، ص 66
(14) ـــ عمر بوقرورة:الإغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر.رسالة دكتوراه مخطوطة ، جامعة قسنطينة 1993 ـــ 1994 ، ص 253.
(15) ـــ مصطفى محمد الغماري:عرس في مأتم الحجاج.ش و ن ت ، ط01 ، 1982 ص
(16) ـــ نماذج من الشعر الجزائري المعاصر ج 03.منشورات آمال ، ع 13 ، ص 10 ـــ 12.
(17) ـــ المصدر نفسه.ص 03 ـــ 07
(18) ـــ يوسف وغليسي:أوجاع صفصافة في موسم الإعصار.ص 45 ـــ 46.
(19) ـــ عبد الله الغدامي:القصيدة و النص المضاد. المركز الثقافي العربي ،ط 01 ، 1999، ص113
(20) ـــ عثمان لوصيف: لؤلؤة. دار هومة ، ط 01 ، 1997 ، ص 71.
(21) ـــ عثمان لوصيف:الارهاصات.دار هومة ، ط 01 ، 1997 ، ص 61.
(22) ـــ عثمان لوصيف:براءة.دار هومة ، ط 01 ، 1997 ، ص 41.
(23) ـــ عبد الرحمن منيف:الكاتب و المنفى.دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط01,1992،ص110. (24) ـــ عثمان لصيف:الارهاصات.ص 32 ـــ 34.
(25) ـــ المصدر نفسه.ص 95 ـــ 96.
(26) ـــ عزالدين اسماعيل:الشعرالعربي المعاصر.المكتبة الأكاديمية القاهرة ،ط 05، 1994، ص229
(27) ـــ بلقاسم دفة: السيمياء والنص الأدبي. محاضرات الملتقى الوطني الأول " السمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة

في سيمياء الشعر العربي القديم

التحليل النصي لجزء من بائية ابن خفاجة الأندلسي

د. سعد بوفَلاقة

كلية الآداب، جامعة عنابة

توطئة:

يندرج موضوع هذا البحث ذو الطابع التطبيقي في إطار اهتمامنا بتحليل النصوص الأدبية القديمة، و قد اخترنا جزءا من قصيدة ابن خفاجة الأندلسي ⬆ البائية ⬅ لتحقيق هذا الهدف، و لتطبيق مناهج متعددة ومتنوعة، حاولنا التركيب فيما بينهما، فدرسنا القصيدة على ضوء معايير عصرها، فاستعنا ببعض الدراسات العربية القديمة، و بما ورد عند بعض النقاد العرب القدامى من معايير، و خاصة ما يتعلق منها بموسيقى الشعر أو الصورة الشعرية، فعدنا إلى عبد القاهر الجرجاني (تـ471 هـ) في كتابيه: دلائل الإعجاز[1]، و أسرار البلاغة[2]، و الزمخشري (تـ 528هـ) في تفسيره للقرآن الكريم (الكشاف). وابن قيم الجوزية (تـ 751 هـ) في مؤلفاته، و بخاصة في كتابه: بدائع الفوائد [4].فقد طبق هؤلاء العلماء في دراساتهم المنهج اللغوي الأسلوبي تطبيقا جيدا في مجال الدرس البلاغي، والدراسات القرآنية، وعلى من يجادل في ذلك أن يعود إلى مؤلفاتهم المذكورة[5].

ثم درسنا النص على ضوء المناهج المعاصرة، معتمدين الدراسات الشعرية المعاصرة (السميائية، و النصانية، و الأسلوبية). و قد رجعنا إلى سميائيات محمد مفتاح[6]. عميد السميائيات العرب، وأسلوبيات عبد الرحيم الرحموني، ومحمد بوحمدي[7]، ونصّانيات توفيق بكار[8].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض النقاد العرب المعاصرين يرون أن هذه المناهج السالفة الذكر، قد تجاوزها الزمن وأصبحت كلاسيكية، فقد قرأت مقالا في إحدى الصحف المغربية سنة 1995 ينتقد فيه صاحبه المغاربة لأنهم لا يزالون يحفلون بالسيميائيات بينما الغرب يحفل بمناهج جديدة ⬆ كالتوليدية، و التداولية، و الاحتجاج⬅.

ولا شك أن " كل من عايش الشعر العربي القديم، يدرك أن دراسة نصوصه و تحليلها عقبة كأداء، يسقط في طريقها الكثيرون، ذلك أن التحليل يتطلب منهجا، واكتساب منهج ما أو تطبيقها يتطلب ثقافة واسعة وشاملة بالمنهج و أصوله وفلسفته، زيادة على ما يقتضيه النص المحلل من ذكاء وفطنة يوازيان المعرفة بالمنهج"[9].

ولهذا السبب همشت دراسة النصوص، وتحليلها عند معظم الدارسين المعاصرين والقدامى فهيمنت الدراسات النظرية على الدراسات التطبيقية، فنتج عن ذلك كله ندرة المراجع في مجال تحليل النصوص الأدبية، إن لم نقل انعدامها في كثير من الأحيان[10] .

يلاحظ القارئ بعض التكرار، وبخاصة فيما يتعلق بالصورة الشعرية، ومرد ذلك يعود إلى طبيعة الدراسة التي زاوجت بين المناهج القديمة والحديثة، فكان لا بد من تكرار بعض القضايا التي تتفق فيها القراءات المتعددة.

أوّلاً : معطيات:

1- الشاعر:

هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة، الهواري، الشُقري، الأندلسي، وُلِدَ في جزيرة شُقر[11] من أعمال بلنسية سنة 450 هـ، ونشأ في أسرة علم وأدب وثراء. وقد تلقّى علوم عصره، وخاصة اللغة والأدب، على عدد من كبار علماء عصره ببلدته أوّلاً، ثم تردّدَ بين مرسية وشاطبة. لَهَا الشاعر في شبابه، ثم ترك اللهو والمجون، وعاش صَرُورَةَ (لم يتزوج قط). رد وقضى معظم حياته في ضيعة له قرب بلده ينظم الشعر في أغراض نفسه، ولمْ يقصد أحدًا من ملوك الطوائف، ولكن بعد أن استولى المرابطون على معظم جزيرة الأندلس، وأزالوا معظم ملوك الطوائف، اتصل ابن خفاجة – وكان قد بلغ أشُدَّهُ وذاعتْ شهرتُه – بولاة المرابطين على الأندلس، ومدحهم، إعجابًا لا تكسُّبًا، وكانت له في أيامهم حُظوةٌ[12]. كما سافر إلى عدوة المغرب، ومدح علي بن يوسف بن تاشفين ووزراءه، ثم اشتدَّ شوقُهُ إلى وطنه الجميل فعاد إليه، وظلَّ في بلدته يهيم على وجهه بين الوديان والجبال مفتونًا بجمال الطبيعة، يستجلي أسرارها ويصفها ممعنًا في ذلك الوصف إلى أن توفّاه الله سنة 533 هـ (1139 م)[13].

ولابن خفاجة ديوانُ شعر أكثره في المدح (إعجابًا بممدوحيه لا تكسُّبًا منهم)، والرثاء، والغزل، والهجاء، والحكمة، والزهد، والإخوانيات. أمّا الفن الذي برع فيه، فهو وصف الطبيعة والحنين إلى الوطن، ويتسم وصفه بالتشخيص والتصوير لمباهج الطبيعة، وهو بارع جدًّا في وصف الأشجار والأزهار والأنهار حتّى سمّوه ⬆ الجنَّان ➡ وأطلقوا عليه صنوبري الأندلس لكثرة أوصافه للحدائق والجِنانِ، ولبراعته في تلك الأوصاف(14).

ومن أجمل شعره في هذا الفن قوله :

يَــا أهــلَ أنــدلُس للهِ دَرّكُــمُ ماءٌ وظلٌّ وأنْهارٌ وأَشجارُ

مــا جنّةُ الخُـلدِ إلا في ديــاركُمُ ولو تخَيَّرتُ هذا كُنتُ أختارُ

لا تختشوا بعد ذا، أن تدخلُوا سقرًا فَليسَ تُدخَلُ بعَد الجنّة النّارُ(15)

وكان شعره متداولا وذائعا على امتداد العصور الأدبية حتى يومنا هذا، وشاعريته هي التي جعلت ابن قزمان (⬆ 555 ـ) يعزف عن الشعر الفصيح ويتحول عنه إلى الزجل بعد أنْ رأى نفسه تقصر عن شعر ابن خفاجة وغيره.

2- الظرف (المناسبة) :

أمّا الظرف الذي قيلت فيه القصيدة، فلم تذكره المصادر التي بين أيدينا، ولكن أغلب الظن أنّه قالها في كِبَرِه، وفي فترة زمنية من حياته اتسمت بالمعاناة من السفر والتنقل والاغتراب، ويبدو أنَّ تلك الفترة كانت أيام سفره إلى المغرب، وقد مرَّ في تلك السفرة بجبل أشم من تلك الجبال التي تجاور البحر في العدوتين المغربية والأندلسية، وكان الشاعر قد عمر طويلا حتى بلغ سن الحكمة، وتعرض خلال هذا العمر الطويل إلى مسرات الدهر ونكباته، فنظر إلى أصحابه وهم يذهبون واحدًا بعد آخر، ولا يعودون، فظل وحيدًا يرقب رحلته الأخيرة، فرثى نفسه بهذه القصيدة التي نحن بصدد دراستها.

3- حياة القصيدة :

وردت القصيدة في مصدرين قديمين هما : الذخيرة لابن بسام(16)، والديوان(17)، مع اختلاف يسير في بعض الكلمات، ولكنها نالت شهرتها بفضل ابن بسام الذي كان معاصرًا للشاعر (تـــ542 هــ)، ثم أخذها عنه الآخرون وقد أخذنا نص ابن بسام أساسا للدراسة باعتباره من أكمل النصوص التي وصلت إلينا.

4- النص :

قال ابن خفافة الأندلسي[18] :

1- وأرعَنَ طمّاحِ الـذؤابةِ بـاذخٍ   يُطاولُ أعـنانَ السّـماءِ بغاربِ[19]

2- يَسدُّ مهَبَّ الرّيح عن كل وجهَةٍ   ويزحَمُ لَيـلاً شُهـبَهُ بالمناكبِ[20]

3-وقـورٍ على ظَهْـرِ الفَلاةِ كأنّهُ   طوالَ اللّيالي مُطرِقٌ في العـواقب

4- يلوثُ علَيه الغيمُ سودَ غـمَائمٍ   لَها من وميضِ البرْقِ حـمرُ ذوائبِ[21]

5- أصَختُ إليه وَهوَ أخرسُ صامت   فحدَّثني لَيلَ السّـرَى بالعجائبِ[22]

6- وقال ألا كم كنتُ مَلجأ فاتكٍ   وَموْطِنَ أوّاهٍ تـبـتّـلَ تـائبِ[23]

7- وكم مرَّ بي من مدلج ومؤوّبٍ   وَقـالَ بظليّ من مـطيّ وراكبِ[24]

8- ولاطمَ من نُكب الرّياح معاطفي   وزاحـمَ من خُضر البحار جوانبي[25]

9- فما كان إلاَّ أن طوتهم يدُ الرَّى   وطارت بـهم ريحُ النوى والنوائبِ[26]

10- فما خفق أيكي غير رجفة أضلع   ولا نوحُ وُرقي غير صرخةِ نادبِ[27]

11- وما غيّض السلوان دمعي وإنّما   نزَفتُ دمـوعي في فراق الأصاحبِ[28]

12- فحتّى متى أبقى ويظعنُ صاحبٌ   أودّع مُنهُ راحـلاً غـيـر آيـبِ

13- وحتّى متى أرعى الكواكب ساهراً   فمن طالعٍ أخرى الليالي وغـاربِ[29]

14- فرحماكَ يا مولاي دعوة ضارعٍ   يـمـدُّ إلى نُعماك راحة راغـبِ[30]

15- فأسمعني من وعظهِ كل عبرةٍ   يُترجـمها عنه لسـانُ التّجـاربِ

16- فسلّى بما أبكى وسرَّى بما شجاً   وكان على ليل السّرى خير صاحبِ[31]

17- وقلتُ وقد نكّبتُ عنه لطيّةٍ   سلامٌ فـإنّا من مُقـيمٍ وذاهبِ[32]

ثانيا : تحليل النص على ضوء معايير عصره

1- عنوان القصيدة :

تعرف هذه القصيدة في الكتب المدرسية وغير المدرسية باسم ⬆ وصف الجبل ⬅[33] أو ⬆ بائية ابن خفافة ⬅[34] أو ⬆ مقيم وذاهب ⬅[35] أو ⬆ في الاعتبار ⬅[36]. وليست هذه العناوين جزءا أصيلا في القصيدة، وإنما وضعها لها – اجتهادا – بعض المنتقين، وبالنظر إلى مضمون القصيدة فإنّنا نرى أنّ العنوان الأكثر التصاقا بالمضمون هو ⬆ وصف الجبل ⬅؛ لأن العنوان هو ذاكرة النص ورأسه المفكر.

2- نمط هذا الشعر ونوعه :

يُعَدُّ هذا الشعر سبعة عشر بيتا، فهو في عرف النقد العربي القديم مقطوعة عند فريق[37]، وقصيدة بسيطة عند فريق آخر[38]، ويخضع تأليفه لقاعدة الوحدات الثلاث التي كانت تتحكم في الشعر العربي القديم :

- وحدة البحر: وهو الطويل هنا، وقياسه: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن في الصدر والعجز.
- وحدة القافية: وقد وردت مركبة أجزاؤها: حرف الروي (بِ)، وحركة المُجرى كسرة، وحرف التأسيس (أ)، وحركة الحرف الذي يفصل بين التأسيس والرّوي كسرة، ومجموعها (غارب، وناكب، ووائب، وجائب، وتائب. وهلم جرًّا)، وهي النغمة التي يجب أن يقفل بها كل بيت.
- وحدة البناء :في شكل عمودي ينفي مبدئيا كل هندسة مقطعية.

أمَّا نوع هذا الشعر فهو غنائي من نوع القريض؛ لأنَّ النقاد العرب القدماء حصروا الشعر العربي في سبعة أنواع، هي: ⬆ الشعر القريض والموشح، والزجل، والمواليا، والكان كان والحماق، وأهل العراق وديار بكر ومن يليهم يثبتون الخمسة منها، ويبدلون الزّجل والحماق بالحجازي والقوما (قوما)، وهما فنّانِ اخترعهما البغاددة للغناء بهما في سحور شهر رمضان خاصة في عصر الخلفاء الراشدين من بني العباس ⬅[39].

3- موضوع النص ومضمونه :

يتحدث ابن خفاجة في نصه هذا عن تجربة تأملية فكرية، مبعثها مشاهدة طبيعية، وقالبها ذو ملامح قصصية، تجمع بين خصائص شعر التأمل والحكمة، وسمات شعر

الطبيعة والوصف، وملامح شعر الحكاية والقصص، فالجانب التأمُّلي في صُلب التجربة والإحساس، والجانب الطبيعي في الصّور التي حملت التجربة، وحركت الإحساس. أمَّا الجانب القصصي ففي الإطار العام والقالب الفنّي الذي قدّم به الشاعر ما أراد قوله[40]. فقد نفخ الشاعر من روحه في الجبل فإذا هو كئيب قد ملّ البقاء على ظهر الفلاة، قد ودَّع أصحابه، وهو قائم منتصبٌ يرعى النجومَ، ويرقبُ أفولَها، وتجاوزَ الثَّمانين فملَّ الحياة. إنَّ الجـــبل قد صوّرَ نفسَ الشاعر في حزنها، وعبَّر عنها في هذا النص[41]، و كأن الشاعر يبكي نفسه من خلال الجبل.

4- تقسيم النّص إلى مقاطع :

يكادُ يكونُ هذا النّص وحدة شعرية متكاملة، لا يخرج فيها الشاعر عن وصف مشاهد طبيعية، معبّرًا من خلالها عن تجربة تأملية فكرية، فإذا الطبيعة ظل روحه، وصورة نفسه، وعلى الرُّغم من ذلك يمكننا أنْ نقسمه إلى المقاطع الآتية :

- المقطع الأول : هيئة الجبل وتصويره حيًّا وقورًا، لا يضطرب ولا يتزعزع (1-4)
- المقطع الثاني : حديث الجبل ووعظه (5-15)
- المقطع الثالث : ختام في العظة والاعتبار، وتسلي الشاعر بما سمع من عِبرٍ، وتحيته الأخيرة، تحية الراحل للمقيم (16-18)

5- شرح المعاني :

والشرح أهم الخطوات التي تمهد للدراسة الفنية ويجب أن يتوفر فيه ما يأتي :

- أداء المعنى الذي أراده الأديب دون زيادة أو نقصان.
- الشرح بأسلوب أدبي عربي مبين.
- النظر إلى النص على أنّه بنية حيّة متماسكة.

يتحدّث الشاعر في هذا النّص عن جبل تأمّله أثناء رحلته، فوصفه ثم شخّصه، وأجرى الحكمة على لسانه، وفي ذلك كله يقول :

1- يقف الشاعر إزاء الجبل كأنّه مع إنسان حيّ وقورٍ ثابتٍ، باذخ أشم، ضخم لاَ حَدَّ لضخامته ألم به أثناء ترحاله، فرآه وكأنّه يباري جوانب السماء ارتفاعا وعلوًّا.

2- وأحسَّ كأنَّه لضخامته يصدُّ الريحَ أنَّى واجهته ويزاحم بمناكبه النجوم مهما ارتفعت.

3- وقد تخيّل منظره وما يثير فيه من خواطر، وكأنّه شيخ وقور جاثم على صدر الصحراء، وقد أطرق على مرّ الليالي يفكّر في أمور الدنيا والناس، ونهايتها ونهايتهم.

4- وقد أكمل الغيمُ صورةَ هذا الشيخ الوقور، فنسج حول رأسه ما يشبه عمامةً سوداء، ذوائبها الحمر من لمعان البرق الخاطف.

5- ثم ينصب الشاعر إلى ما سيلقيه الجبل عليه – أو الشيخ الوقور المعمّم – فينطلق لسانه، وهو الأخرس الصامت، ليُحدِّثَه في ليل السُّرى، أي: خلال مروره به ليلا، بأحاديث عجيبة وحكمٍ مدهشةٍ.وإذا حديثه قصّةُ إنسان سئم الحياة، وملَّ البقاء وذلك الخلود الذي لا غاية وراءه فقال: إنَّ حوادث الدّهرُ قد عبثّتْ به، فجمع بين المتناقضات في رحابه، فكان مأوى للقتلة الفارين من وجه العدالة، وملجأ للعابدين الزاهدين في الدنيا والناس.

6- وقد مرّ به كثيرٌ من السائرين ليلاً ونهارًا، فكان لهم مقيلاً يستظلون بظله، ويستريحون هم ومطاياهم في رحابه.

7- أمّا الرياحُ الهوجاء، فقد عصفت به من كلِّ ناحيةٍ فلم تزحزحْهُ قيد أنمُلة، وكذلك السُّحبُ الخُضر، فكم هطلت وابلاً على ذراه ، فما أثّرت فيه وما أضرته.

8- ولكن، أين كلّ هؤلاء ؟ لقد طوتهم يدُ الموت المفترسة التي لا يفلت منها أحدٌ، تطوي كل شيء وتتركه هو، كما أنّ بعضهم الآخر قد انتهى إلى البعاد أو نائبة، ويبقى هو وحيدًا متألّما.

9- وما هذا الذي تراه من خفق الأشجار، ونوح الحمائمِ إلاّ ارتجاف أضلعه، وصرخاته على مصير البشر الذين كانوا أصدقاءه وجيرانه ذات يوم.

10-فهو لمْ ينسَ أحدًا من أصدقائه الذين ذهبوا واحدًا إثر الآخر، وإنما نضبت دموعه من كثرة البكاء لفراق الأصحاب، فقد نزفت نزفا حتى جفّت.

11-ثم يقول وقد انتابه السأم والضّجر مستبطئًا نهايته: إلى متى يمتدُّ بي الأجل ويرجل أصحابي ؟ هؤلاء الذين أودّعُ منهم كلّ يوم مرتحلاً إلى غير رجعة.

12-وإلى متى أظلُّ ساهرًا أراقبُ النجوم ؟ ما بين نجم يشرق في آخر الليل وآخر في الوقت نفسه يأفل.

13-ثم يمدُّ متضرّعًا متذلّلاً يسأل الله الرحمة والفناء أملاً في واسع نعمته وسابغ رحمته.

14-وأخيرا يعود الشاعر في هذا المقطع الأخير إلى الحديث عن نفسه، ويلخص أثر أقوال الجبل في نفسه، فيقول:

وهكذا أسمعني الجبل من وعظه كلّ عبرة وقد كشف من خلال ذلك عن خبرة طويلة، فكان لي خير صاحب في رحلتي هذه.

15- وكان الجبل قد سلاَّهُ ببكائه، وسرَّى عنه بهذه الأحزان التي قصّها عليه، فحمل إليه العزاء والسّلوان. وقد يكون المعنى هو أنَّ الجبل أراد أنْ يُسليه، لكنّه أبكاه، وحاول أنْ يخفّف عنه، ولكنّه أحزنه، ومع ذلك كان أحسن صاحبٍ له أثناء هذه السفرة الليلية القاسية الموحشة(43).

16-ثم يلقي عليه التحية، تحية الراحل (الشاعر) للمقيم (الجبل)، ويقول له : سلام عليك أيها الجبل فإنما نحن اثنان دائما، واحد يقيم، وآخر يذهب، فلتبق أنت حيثُ كنت أبدًا، ولأرحل أنا كما رحل الآخرون السابقون.

6- مناقشة المعاني:

معاني النص عميقة، ولسنا نعني بالعمق الغموض والإبهام ومعميات الفكر، وإنما نعني امتداد المعنى وثباته أمام التأمل الفكري، فالمعنى العميق لا يدرك كلّه للوهلة الأولى، وإنّما يعطيك الأديب طرفا منه، تتعلق به لدى رغبتك في التأمل، ثم تحس بعد ذلك بدافع داخلي قويّ إلى إمعان النظر فيه، وكلّما أمعنت النظر في تأمله تكشفتْ لك فيه نواحٍ جديدة(44).

ومعاني النص تريك قدرة ابن خفاجة في الغوص على المعاني وقوة التصوير والإجادة فيه، فقد تميّزت معانيه بالعمق والتشخيص للجبل، وإجراء للحكمة على لسانه،

فإذا هو إنسان يفكر وينطق ويعظ، وترتجف ضلوعه، وقاده هذا التصوير إلى شيء من التعقيد والغرابة فاستغلقت معانيه أحيانا على القراء، ولكنه ابتكر بعض المعاني الواردة في هذا النص الذي يُعدُّ من عيون الشعر الأندلسي لما فيه من طابع قصصي يقل وجوده في الشعر العربي، وأيضا لما فيه من تشخيص للجبل.

7- العاطفة :

في هذا النّص عاطفة ذاتية إنسانية، ومصدرها نفسية الشاعر القلقة التي دبتْ فيها الشيخوخة، فقوّست السنون دهره، وأعشت بصره، ودبّت في نفسه روح الملل والضّجر، فاكتأب من البقاء العابث، وقد فارقه أصحابُه وودّعوه الوداع الأخير، فشعر بتفاهة الحياة[45].

ولا ريب في أنَّ عاطفته صادقة، قوية، ومشاعرهُ مؤثرةٌ، عميقة، تفيضُ بالقلق والضجر والاضطراب الداخلي العنيف، ولولا ذلك، لما أحدثت انفعالاً في نفوسنا، فشاركنا الشّاعرَ فيما هو واجدٌ، وهي عاطفة سامية أيضا لأنّها تنزع بصاحبها نحو الخلاص مما هو فيه.

الخيال: اشتمل النّص على كثير من الصّور البيانية والمحسنات البديعية، فنحن لا نكاد نجد بيتا عاريا من ثوب الخيال، أو مجرّدًا من التوشية والتنميق، ولعلَّ أجمل ما وُفّقَ إليه الشاعرُ هو تشخيص الجبل، وتصويره تصويرًا محكمًا، فجعله شيخا معمّمًا، مهيبًا، جليلاً، وقوراً مُطرقا، يَزْحَمُ بمنكبيه النُّجوم، ويصدُّ الريح، ويفكّر، وينطق، ويعظ، ويرق، ويندبُ مصير رفاقه، ويذرفُ الدمع مدرارًا لفراقهم، وترتجف ضلوعه، ويرقب طلوع النجوم وأفولها، وللرّدى يدٌ، وللتجارب لسانٌ يترجم عن الجبل.

ونسمّي هذا النّوع من الخيال استعارات متعددة أو ⬆ الخيال المؤلف ⬅[46] لأنّه يؤلف بين مناظر مختلفة. ونلاحظ أيضا أنَّ الشاعر اعتمد على المحسنات البديعية في هذا النص، كالجناس الناقص بين ⬆ النوى والنوائب ⬅ في البيت التاسع، وبين ⬆ سلّى وسرى ⬅ في البيت السادس عشر. والطباق بين ⬆ فاتك وأواه ⬅ في البيت السادس، وبين ⬆ مُدلج ومؤوب ⬅ في البيت السابع، وبين ⬆ أبقى ويظعن ⬅ وبين ⬆ راحل وأيب ⬅ في البيت الثاني عشر، وبين ⬆ مقيم وذاهب ⬅ في البيت السابع عشر، إلى غير ذلك من تلك الصور البديعية التي امتاز به ابن خفاجة من دقة التصوير وحسن

البيان. وهو يجيد في ذلك كُلِّه فتأتي الصُّور والزخارف جميلة سائغة كأنَّها تصدر عن صاحبها صدورًا طبيعيا.

8- الأسلوب :

عرف العرب أربعة أنواع من الأساليب، هي : الأسلوب الجزل، والأسلوب السهل، والأسلوب السوقي، والأسلوب الحوشي(47). أمّا أسلوب النّص، فهو أسلوب ابن خفاجة في معظم شعره، أسلوب جزل، قوي الألفاظ، فخم العبارات، له طنين وجلجلة، فهو يعمد إلى الألفاظ الضخمة الفخمة ذات الجَرْسِ القوي والوقع الشديد، وقد جاءت في النّص كلُّها.

أمّا التراكيب فهي أيضا فصيحة، متلائمة، متناسقة، متوائمة، حسنة السّبك، لا اضطراب فيها ولا ضعف. غير أن أسلوبه لم يخل من التعقيد اللفظي والتعقيد المعنوي أحيانا، فاستعمل ألفاظا حوشية كما هو الحال في البيت الأول، فمعظم ألفاظه غريبة وحشية، مثل: (أرعن، طماح، الذؤابة، باذخ، غارب...) فهي كلمات مغرقة في الكلاسيكية. كما استغلقت بعص معانيه على القراء.

والقصيدة من البحر الطويل، كما أسلفت، وهو من الأبحر التي كثر استعمالها في الشعر العربي، وهو يتسع لكثير من الأغراض ومنها الوصف وهو مزدوج التفعلية ولم يرد في شعر العرب إلاّ تاما.

وتقطيع البيت الأول هكذا :

وأرع ن	طمما حذ	ذؤاب	تباذخن	يطاو	لأعنانس	سماء	بغارب
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

9- خلاصة :

في ختام حديثنا عن تحليل النّص على ضوء معايير عصره، يجدر بنا أنّ نسجل الملاحظات الآتية :

يُعدُّ هذا النّص من الروائع الخفاجية والأندلسية التي ظلّت محتذاة حتى أواخر أيام مملكة غرناطة. وشاعرية ابن خفاجة وتفوقه الذي حقّقه في مثل هذا النّص هو الذي جعل ابن قزمان (ت 555 هـ) يعزف عن الشعر الفصيح ويتحول عنه إلى الزحل بعد أنْ رأى نفسه تقصر عن شعر ابن خفاجة وغيره(48). وعُدّ النّص لونا جديدا في الأدب العربي،

برع فيه ابن خفاجة وتفوق على السابقين، وبهذا التفوق الذي حقّقة الشاعر في هذه القصيدة يصدق رأي المستشرق الإسباني غارسيا غومث الذي يفيد أنّ هذا الشاعر وصل بالشعر المحافظ الجديد إلى الذروة في الأندلس، فكان مثل الشاعر الإسباني (جُنْجُرة) الذي لا يوجد بعده إلا التكرار أو الانحدار(49).

ثالثاً : تحليل النص على ضوء المناهج الحديثة(50)

سندرس نص ابن خفاجة حسب المستويات الثلاثة : المعجمي والصوتي والتركيبي.

1- **المستوى المعجمي** : أو الكلمة الشعرية، فالحديث عنها شيء ضروري لأنّ المستوى المعجمي هو الأساس الذي يبنى عليه النّص(51). يمكن تصنيف معجم ابن خفاجة في هذا النّص حسب ثلاثة معايير: السجلات والمصطلحات والصفات.

أ- **السّجلات:** ونعني بالسّجلات الألفاظ التي وظّفها الشاعر في النص من حيثُ وضوحُها أو غموضُها، جدّتُها أو قدمُها...

أكثر الألفاظ من المتدوال في عصر الشاعر، كلمات غريبة المعنى أحيانًا، مأخوذة إجمالاً من قاموس اللغة الكلاسيكية فالشاعر يكتب بلغة عصره. هذا هو السجل الرئيسي. فالألفاظ الكلاسيكية الغريبة، مثل: أرْعَنَ – طمّاح – الذؤابة – باذخ – غارب – المناكب – يلوث – أوّاه – نكّب – خضر البحار – وغيرها... والألفاظ المأنوسة، المألوفة، مثل: السماء – الريح – يزحم ليلا – ظهر – الليالي – الغيم – البرق – حُمر – البحار – دمعي – فراق – راحلا – الكواكب – سلام – مقيم.. وهَلُمَّ جرًّا.

ب- **المصطلحات** : ونعني بها الحقول اللغوية في النص بعد قراءتنا للنص قراءة فاحصة، ومتأنية، وجدنا المفردات تنتمي إلى مصطلحات وأطر شتّى، وتتوزَّعُ بينها حسب نسب متفاوتة، وقد أمكننا أنْ نفرزَ ونحدِّدَ الأطُر والحقول اللغوية الآتية:

1- **إطار الوصف:** من أكثر الحقول حضورًا ويمكن تقسيمه إلى قسمين:

أ- **وصف الفضاء** – الطبيعة: الزمان ومؤشراته: الريح – ليلا – شُهبه – طوال الليالي – يلوث عليه الغيمُ – سود عمائم – وميض البرق – حُمر ذوائب – ليل السُّرى – نُكْب الرّياح – خُضر البحار – ريح النَّوى – أرعى الكواكب...

المؤشرات المكانية: أرعن – أعنان السماء – الغارب – الفلاة – ملجأ – موطن ...

ب- **وصف الشخصية** – الإنسان : وقورٌ – مطرقٌ – يلوثُ (يلف) – عمائم (جمع عمامة) – أصختُ – أخرس – صامت – حدّثني – قال بظلي – فاتك أوّاه (راهب يتعبد في الجبل) – تبتّل – تائب – مُدلج (من سار الليل كله...) – مؤوّب – نادب – أوُدّع – راحل – أيب – ضارع – راغب – فاسمعني من وعظه – لسان – سلّى – أبكى – شجا – مقيم – راحل... إلخ.

ما يمكنُ ملاحظته هو أنَّ كُلَّ واحدٍ من هذه الأوصاف يدلُّ على شيء واضح يتعلق بالإنسان (على وجع الحقيقة) ويوحي بمعانٍ خفية تتعلق بالجبل (على وجه المجاز)

2- **إطار الأخلاق** – المصطلح الأخلاقي – والديني : مُتوّفرٌ إلى حدٍّما : وقور – العواقب – فاتك – أوّاه – تبتّل – تائب – رحماك يا مولاي – دعوة ضارع – راحة راغب – وعظه – عبرة – سلّى – أبكى – سرّى – شجا – خير صاحب. كلمات ذات صلة دينية تنتسب كلها إلى معجم الأخلاق (الخير – الشر).

3- **المصطلح النّفسي** : يساهم بقسط في تكوين الكلمة الشعرية : وجفة أضلع – نوح وُرقي صرخة نادب – يزحمُ بالمناكب – السلوان – دمعي – نزفتُ دموعي – لاطم – زاحم.

- نلاحظ أن الكلمات مطبوعة بطابع الحزن العميق و مشدودة إلى الطبيعة
- كما نلاحظ تناصًّا نوعيا بين هذه الأطر المعجمية.
- ونسجل هيمنة الوصف على القصيدة بشكل يجعل من هذه التقنية غرضًا أساسيا، إلى تلك الدرجة التي يغدو معها المشكل الاجتماعي الأخلاقي المعالج، قضية عارضة.
- كانت هذه أهم المصطلحات التي وردت في النّص، وقد اكتفتُ بهذه النماذج خوف الإطالة والإملال.

ج- **الصفات** : ونعني بالصّفات لغة النّص من حيث الحسي والمعنّوي والواقع والرمز.

1- **الحسي والمعنوي**: ما يمكنُ ملاحظته هو: أنَّ الكلمات ذات المدلول المعنوي أوفر بكثير من الكلمات ذات المدلول المادي، وذلك لأنَّ الكلمات المعنوية وثيقة الصّلة بحياة الشّاعر وأوضاعه، فقد نظم هذه القصيدة في كبره، وفي فترة زمنية من حياته اتسمت بالمعاناة من السفر والتنقل والاغتراب وقد عمّر الشاعر طويلا حتى بلغ سن الحكمة، وتعرّض خلال هذا العمر الطويل إلى مسرّات الدهر ونكباته، فملَّ الحياة بعد أن نظر إلى أصحابه وهم يذهبون واحدًا بعد آخر ولا يعودون، وظل وحيدًا يرقُب رحلته الأخيرة. فحالة القلق والضجر هذه التي أفرغها الشاعر على الجبل تتطلب منه أنْ يكون معجُمه المعنوي أوفر من معجمه المادي ومع ذلك فلا يخلو النّص من بعض المعاني الحسية.

2- **الواقع والرمز**: يستعمل ابن خفاجة – ككل أديب – كلمات المعجم تارة على وجه الحقيقة، وتارة على وجه المجاز، ويحّمل عبارته دلالتين متراكمتين، إحداهما واقعية، والأخرى رمزية، الأولى تشخص ظاهرا ملموسا، والثانية توحي بِمعان خفية وقور على ظهر الفلاة (الجبل والشيخ) – مطرقٌ في العواقب (الجبل والشيخ) – وقال ألاكم كنتُ ملجأ فاتك (الجبل والشيخ)...

كلُ واحدة من هذه الكلمات تدلُ على شيء واضح وتوحي بمعنى غامض يتداخل فيها الواقع والرّمز[52].

2- المستوى الصوتي : الموسيقى

1. الصوت الداخلي : الموسيقى الداخلية

أ- تكرار الأصوات على مستوى الأبيات :

البيت 1 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 13 مرة. والصوت (ب) تكرّر : 4 مرات.

البيت 2 : الصوت (أ) – لينة – تكرّر : 4 مرات و الصوت (ل) تكرّر : 5 مرات. والصوت (ب) تكرّر : 4 مرات. والصوت (ي) تكرّر : 4 مرات.

البيت 3 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 7 مرات. و الصوت (ل) تكرّر : 6 مرات. و الصوت (و) تكرّر : 4 مرات.

البيت 4 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرر : 5 مرات. والصوت (ل) تكرر : 5 مرات.

البيت 5 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرر : 7 مرات. والصوت (ل) تكرر : 5 مرات.

البيت 6 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 8 مرات. والصوت (ت) تكرّر : 5 مرات. والصوت (ل) تكرر : 5 مرات.

البيت 7 : الصوت (م) تكرّر : 7 مرات. والصنوت (و) تكرّر : 6 مرات والصوت (ب) تكرّر : 4 مرات.

البيت 8 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 8 مرات.

البيت 9 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 9 مرات.

البيت 10 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 5 مرات. والصوت (ر) تكرّر : 4 مرات.

البيت 11 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 9 مرات.

البيت 12 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 9 مرات.

البيت 13 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 14 مرة. والصوت (ل) تكرّر : 5 مرات.

البيت 14 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 8 مرات.

البيت 15 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 5 مرات. والصوت (ل) تكرّر : 5 مرات.

البيت 16 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 12 مرة. والصوت (ل) تكرر : 5 مرات.

البيت 17 : الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 4 مرات.

يلاحظ أنّنا سجلنا فقط الأصوات التي تكررت في البيت الواحد أربع مرات فأكثر.

إنّ تركيب الأصوات الأكثر تكرارًا في البيت الأول يؤدي إلى تكوين كلمة محور وهي : (أبّ)، والأَبُّ : هو العُشب رُطْبُه ويابِسُهُ أي: الكلأ والمرعى وكلُّ ما ينمو بدون تدخل الإنسان، ويرعاه الحيوان، وفي القرآن الكريم (وفاكهةً وأبًّا)[53]. ونُلاحظ بأنَّ كلمة المحور لها علاقة مع الطبيعة كما هو الحال في القصيدة.

ب- تكرار الأصوات على مستوى القصيدة كَكُلّ :

الصوت (أ) – لينة وأصلية – تكرّر : 142 مرة. والصوت (ل) تكرّر : 64 مرة.

بتركيبنا لكلمة من هذه الأصوات المرتفعة التكرار نحصل على كلمة – محور – هي : (ألّ)، وبِرُجوعنا إلى المعجم وجدنا بأنّ الكلمة (ألّ) تعني : أسرع، وبَرَق ولَمَع. وأنَّ – من الأنين – ورفع صوته بالدُّعاء. وصرخ من الألم. وهذه المعاني كلها متضمَّنةٌ في القصيدة، وبخاصة في الأبيات : 4 – 7 – 10 – 11 – 12 – 13 – 14.

ج – صفات الأصوات في النص : الجهر والهمس بالنسبة لصفات الأصوات في النّص يلاحظ هيمنة الأصوات المجهورة، فهي أوفر بكثير من الأصوات المهموسة[54]، ⬆ وذلك لأنّ الاستقراء يُثبتُ أنَّ أربعة أخماس الكلام العربي تتكون من المَجْهُور، بينما لا تزيد نسبة الأصوات المهموسة على 20 %⬅[55]. وكذلك فإنّ غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة يعود إلى طبيعة الموضوع المطرق، وهو وصف الطبيعة الذي تناسبه الأصوات المجهورة، وبخاصة الشديدة منها، أو التي هي ما بين الشدة والرّخاوة[56].

د- التنوين :

وهو نون ساكنة تلحق آخر الاسم لفظا لا كتابة ورسمًا. وهي حروف الغُنّة[57]، ذلقية خيشومية من حيث مخرجها الصوتي. لذلك يحدث تتابع التنوينات المشكل لتلك النونات المنطوقة نغما موسيقيا متتابعا، يُشعرك بتلاحق أنفاس الشاعر تلاحقا بين الحزن والفرح (فسلى بما أبكى وسرى بما شجا) وتتغير حركاتها رفعًا وهمسًا ولينًا وشدة، وانسيابًا وتهُدجا[58].

وهذه نماذج من تنوينات ابن خفاجة في النّص توضح ذلك، فقد رسم خطا إيقاعيا حزينا عكس تأثُره العميق لرحيل أصدقائه الذين ذهبوا واحدً إثر واحدٍ، وهو لم ينسَ واحدًا

منهم، وإنما نضبَت دمُوعُه من كثرة البكاء، وقد شكلت تويناتُه فضاء موسيقيا يطبعه الحزن والاسى، ومنها: ليلاً – مطرقٌ – صامتٌ – فاتكٍ – أوَّاهٍ – مُدلجٍ – مؤوّبٍ – أضلُعٍ – صاحبٌ – راحلاً – ساهرًا – ضارعٍ – عبرةٍ – مقيمٍ – إلخ.

هـ ـ حروف المد :

وتسمى حروف اللين أيضا، وهي: الألف، والواو، والياء، والمقصود بذلك أنّ هذه الحروف قد امتازت على غيرها من الأصوات بصفة المدّ التي تعدُّ صفة قوة فيها. والمدُّ كما عرَّفَه عبد القاهر: نفسٌ يمتدُّ بعد مُضيّ نفس الحرف، ولذا فإنّه يُعدُّ بمنزلة حرف متحرك(59).

بناء على ذلك يشكل توالي حروف المد في النص انسجامًا نغميا تاما عبر توالي الألفاظ التي ارتبطت به فتتمدّدُ أصوات الشاعر. والملاحظ أن حروف المد من أكثر الأصوات حضورا في النص، وهي تعبّر عن انفعالات الشاعر وانشغالاته النفسية وبخاصة عبر الألف لسهولة مخرجه من الحلق فقد ترددت الأصوات الممدودة بكثرة في معظم أبيات القصيدة، بالإضافة إلى ورود حرف ممدود في آخر كل بيت، ولامتداد الصوت والنفس، فضلا على الجانب التنظيمي، تأثير معنويٌّ، فقد يقصد به استطالة الآهات (الحزن) ومنها : الذُّوابة – باذخ – يطاول – اعنان – السماء – بالمناكب – الفلاة – طوال – العواقب – ذوائب – بالعجائب – تائب – وقور – عيون – وميض – دموعي... وهلُم جرًّا.

و– التجنيس (الجناس) :

التجنيس لون من ألوان البديع، وهو اتفاق الألفاظ في الحروف أو في بعضها، وهو ضرب من ضروب التّكرار، ونسلكه فيما يراد بالتكرار من تقوية نغمية لجرس الألفاظ(60). وهو يساهم بقسط في تكوين مادة الكلام ذي الإيقاع الموسيقي، فجانس الشاعر بين: النوى والنوائب (جناس ناقص) وبين: سلّى وسرّى (وهو جناس ناقص أيضا).

ز– الطباق :

الطباق والمقابلة من فنون البديع ومحسنات الكلام، وهو جمع بين لفظين متقابلين، أي: متضادين في المعنى، وهو محدود نسبيا في النّص، ونسُوق نماذج منه وظف فيها الشاعر الطباق لتقوية الجانب الإيقاعي وارتباطه بالجانب النفسي للشاعر، فطابق بين فاتك وأواه، وبين راحل وآيب وبين مقيم وذاهب.

خلاصة عن الصوت الداخلي : إنّ ورود هذه الظواهر الصوتية في القصيدة ليس ورودًا اعتباطيا، بل له حضوره الوظيفي في تشكيل الجانب الإبداعي للإيقاع عند الشاعر، وكان لتلك الموسيقى الداخلية دوركبير في خلق فضاءات موسيقية لأمت ظروف النفس وتبدلاتها، فأعطت للنّص نكهة موسيقية خاصة.

الصوت الخارجي – الموسيقى الخارجية : الوزن والقافية دعامتا الصوت الخارجي في الشعر العربي، وهما ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، لا يُمكنُ أن يقوم بناؤها إلا عليهما، هما حجر الأساس في موسيقاها الخارجية التي يقيسها العروض وحده. لقصيدة من الطويل، وهو من البحور التي كثر استعمالها في الشعر العربي، وهو يتسع لكثير من الأغراض ومنها الوصف والحكمة والفخر، وهو مزدوج التفعيلة (فعولن مفاعيلن)، ولم يرد في شعر العرب إلا تامًا[61]. وهو بمقاطعة المزدوجة يوفّر إيقاعات موسيقية شبه متجانسة وطويلة. وقد ذكر النقاد العرب القدماء أنّ البحور الطويلة لا تستخدم غالبا إلا في الأغراض الجدية (الحكمة – الاعتبار – الرثاء – الوصف..)، الأمر الذي ينطبق على قصيدتنا.

وإلى جانب وحدة البحر، هناك وحدة في القافية، وقد وردت مركبة أجزاؤها. ورويُّها الباء من الحروف المجهورة، وحركة المجُرى : كسرة، وحرف التأسيس ألف، وحركة الدّخيل كسرة. والقافية هي النغمة التي يجب أن يقفل بها كل بيت. ويزداد هذا التنغيم الموسيقي والمد الصوتي بالتصريع[62] في البيت السابع (مؤوّب).**وكخلاصة** عن الصوت الخارجي نقول : بأنّه خاضع لخصوصيات القصيدة العربية العمودية ولأعرافها الخليلية، أي إنّه يخضع لقاعدة الوحدات الثلاث التي تتحكم في الشعر العربي القديم: وحدة البحر، وحدة القافية، وحدة البناء في شكل عمودي

3- المستوى التركيبي :

1. التركيب البلاغي :

أ- الأسلوب :

الأسلوب – اصطلاحًا – هو الطريقة التي يعتمدها الأديب في تأليف كلامه للتعبير عن المعاني الدائرة في نفسه[63]. وهو المذهب من النظم والطريقة فيه[64]، وهو في أقرب

مداه تعامل مع اللغة، وفي أبعد مداه تعامل من خلال اللغة مع المجتمع والكون[65]. وقد تنوّعت الأساليب في الأعمال الأدبية بتنوع الموضوعات التي تعالجها، والفنون الأدبية التي تنتمي إليها[66]. ففي الشعر عرف العرب أربعة أنواع من الأساليب – كما أسلفت – هي : الأسلوب الجزل، والأسلوب السهل، والأسلوب السوقي، والأسلوب الحوشي، ومن ناحية أخرى هناك نوعان أساسيان من الأسلوب هما: الأسلوب الإنشائي والأسلوب الخبري.

وقد كشف الاستقراء والتتبع للنص عن وجود ظواهر أسلوبية، تتجلى فيما يأتي :

- طغى الأسلوب الخبري على معظم أبيات القصيدة؛ لأنّ الشاعر في موقف إخبار ووصف، وهو يتحدث عن تجربة تأملية فكرية تجمع بين شعر الطبيعة والوصف، وشعر التأمل والحكمة. والأسلوب الخبري في عرف البلاغيين القدامى هو الذي يحمل في ثناياه إمكان التصديق والتكذيب. ويقابله الأسلوب الإنشائي، وهو عندهم كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته.

  ويتضمّن الأسلوب الإنشائي في النص – على قلته – النداء في البيت الثاني عشر، والاستفهام في البيت العاشر والثالث عشر، وكم الخبرية في البيت السابع، والمصدر النائب عن فعل الأمر، والنداء في البيت الرابع عشر. وما عدا ذلك فأساليب خبرية.
- نسجل عدم تكافؤ الأسلوبين (الخبري والإنشائي) حيث هيمن الأسلوب الخبري بنسبة 95 % تقريبا.
- تمركز الأسلوب الخبري حول وصف الطبيعة الصامتة والتأمل.
- اجتناب الشاعر لأساليب : النهي، والأمر، والقسم.
- تستقر القصيدة داخل بنية أسلوبية مغلقة إذ يفتتحها الأسلوب الخبري، ويختتمها في الوقت نفسه.

ب- الصورة الشعرية :

تشكل الصورة الشعرية أبرز ظاهرة أسلوبية طبعت نص ابن خفاجة باعتبارها تجسيدًا وتصويرا لرؤية رمزية للمعنى المتضمن في الألفاظ.

ولقد تبين من خلال الاستقراء الفاحص للنص أنَّ أبرز الصور الشعرية وأكثرها انتشارا في النّص هي تلك التي اعتمدت على الاستعارة، فنحن لا نكاد نجد بيتا واحدًا عاريا منها، ولعل أجمل ما وفق إليه الشاعر هو تشخيص الجبل، فجعله طمّاحًا، يطاول أعنان السماء، (البيت الأول)، ويسُدُّ مهب الريح، ويزحم بمنكبيه النجوم (البيت الثاني)، وصوّره مهيبا جليلاً وقورًا مطرقًا (البيت الثالث)، وجعله شيخًا معمّمًا (البيت الرابع)، ويفكر وينطق (البيت الخامس والسادس)...ونسمّي هذا النوع من الصور استعارات متعدّدة، أو الخيال المؤلف لأنّه يؤلّف بين مناظر مختلفة. كما اعتمد على الصورة التشبيهية حين جمع بين مجموعة من الصور الاستعارية والتشبيهية في سياق واحد وعلى أشكال متعددة، ومتعلقة كلّها بالجبل، فخلق جوًّا خياليا خاصا كما هو الحال في البيت الثالث. وجمع أيضا من الصور الاستعارية والكنائية في البيت الثاني، معتمدا في بنائها على الطبيعة الصامتة، فالبيت بالإضافة إلى الصور الاستعارية كناية عن ضخامة الجبل وعلوّه.

إنّ هيمنة الاستعارة على أنماط الصُّورة الشعرية يعكس أهمية هذه الصورة في شعر ابن خفاجة وعمقها؛ لأن الاستعارة وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظ الحقيقية إلى دلالة أخرى لا تتناسب مع الأخرى إلا من خلال تشبيه مضمر في الفكر، وهي صورة مقتضبة من صور التشبيه[67]

2. التركيب النحوي:

أ- **طبيعة الجمل:** تهيمن الجملة الفعلية على الجملة الاسمية، فقد بلغ عددها ثلاثا وثلاثين جملة، مقابل عشر جمل اسمية.

ب- **طبيعة الأفعال:** معظم الأفعال ماضية، فقد استعمل ابن خفاجة في قصيدته ثلاثة وعشرين فعلاً ماضيا، وعشرة أفعال مضارعة، توزعت بين ثمانية عشر فعلا معتلاً، وخمسة عشر فعلاً صحيحا. وخلت القصيدة من أفعال الأمر. ويعزى طغيان الجملة الفعلية الماضية في النص إلى أنّ الشاعر يتحدّثُ عن أحداث ولّت بأسلوب قصصي على لسان الجبل. كما يدلُّ على حركية النّص ودلالته على التحول من حال إلى حال.

ج- طبيعة الضمائر:

يشمل النّص علي الضمائر الثلاثة المتداولة (المخاطب -المتكلم- الغائب)، مع هيمنة ملحوظة لضمير الغائب ولا شك أن لهذه الهيمنة علاقة معينة مع زمن الأحداث، ومع مجهولية بعض أشخاص القصيدة، ما دام ضمير الغائب هو ضمير اللاشخص، كما ذهب إلى ذلك بعض اللسانيين(68).

خلاصة :

هذه إحدى محاولاتنا التي نسعى من خلالها إلى تجديد القراءة لنصوص من الشعر العربي القديم، وهي في الأصل تجربة قدَّمناها لطلبتنا تدريبا لهم على تحليل النصوص القديمة بمناهج قديمة ومعاصرة في آن. وكان في منطلق هذه التجربة ثلةٌ من الدارسين المغاربة الذين حافظوا على المعايير القديمة وأفادوا من المناهج المعاصرة وفي مقدمتهم محمد مفتاح بتحليله الشهير لنونية الرندي في كتابه الموسوم بـــ : في سيمياء الشعر القديم، وعبد الرحيم الرحموني، ومحمد بوحمدي في تحليلهما اللغوي الأسلوبي لنصوص من الشعر القديم، ومحمد العمري في اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، وغيرهم. وكذلك مجلة دراسات سميائية التي يصدرها محمد العمري وحميد لحمداني بمدينة فاس بالمغرب. فقد ألهمنا هؤلاء، ثم انقطعوا عنّا وبقي نص ابن خفاجة بنوعيته الفريدة يتحدى وبقينا في حوار معه هذه نتائجه(69).

الهوامش والمراجع

(1) انظر عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز(تصحيح حمد رشيد رضا)، مكتبة القاهرة، 1954.

(2) انظر المصنف نفسه: أسرار البلاغة (تحقيق :د.محمد عبد المنعم خفاجي، و د.عبد العزيز شرف)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

(3) انظر الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3 ، 1981.

(4) انظر ابن قيم الجوزية: بدائع الفوائد (1-2) دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

(5) انظر د. عبد الرحيم الرحموني، ود.محمد بوحمدي: التحليل اللغوي الأسلوبي (سلسلة الأسلوبية في خدمة التراث) ج2، ص:5 طبعة فاس، المغرب ، 1994.

(6) انظر كتابه: في سيمياء الشعر القديم «دراسة نظرية وتطبيقية»، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

(7) د.عبد االرحيم الرحموني، و د. محمد بوحمدي :المرجع السابق ،(1,2).

(8) محاضرات قدمها لطلبة الماجستير سنة 1981، بقسم اللغة العربية، جامعة عنابة.

(9) عبد الحيم الرحموني، ومحمد بوحمدي: المرجع السابق،ج1 ، ص :5 .

(10) المرجع نفسه ، والصفحة نفسها.

(11) شُقَر: جزيرة بالأندلس، قريبة من شاطبة وبينها وبين بلنسية ثمانية عشر ميلاً (أنظر الحميري : صفة جزيرة الأندلس، مُنتخبَةٌ من كتاب الرّوض المعطار في خبر الاقطار، ص : 102، عُني بنشرها المستشرق الفرنسي ليفي بروفنسال).

(12) د.عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي، ج5، ص: 218-219.

(13) راجع ترجمته ومختارات من شعره في : الذّخيرة لابن بسام (تـــ: د.إحسان عباس)، ق2، م2، ص: 541 وما بعدها. وقلائد العقيان للفتح بن خاقان، ق4، ص : 739 وما بعدها (طبعة الأردن) والمغرب لابن سعيد، ج2، ص : 367 وما بعدها، ووفيات الأعيان لابن خلكان ج1،ص56 ومابعدها. و الرايات لابن سعيد، ص:121-122. ونفح الطيب للمقرى، صفحات متفرقة (أنظر الفهرس). والخريدة للأصفهاني، ق2، ص : 147 وما بعدها. وق3، ص : 548 وما بعدها.

(14) د.عمر فروخ : المرجع السابق، ص : 219.

(15) الديوان، ص : 117، دار بيروت للطباعة.

(16) ابن بسام : الذخيرة، ق3، م1، ص : 587.

(17) انظر الديوان، ص : 43.

(18) ابن بسام : الذخيرة (تـ: د.إحسان عباس)، ق3، م1، ص:587، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1981.

(19) الأرعن : الأهوج في منطقه، ويقال : جيش أرْعن : عظيم جرّار، أو مضطرب لكثرته، ورَجُلٌ أرْعَن : طويل الأنف، جمع : رُعْن، وهنا : الجبل الطويل الشديد النتوء.

(20) المناكب : جمع منكب : وهو مجتمع رأس الكتف بالعضد.

(21) يلوثُ : يلف ويعصب، ذوائب : أطراف.

(22) أصختُ : أصغيت واستمعت، ليل السّرى : أي استمرَّ يحدثني طول الليل.

(23) الأوّاة : هنا التائب الراهب الذي يتأوّه من ذنوبه و يتعبّد في الجبل. تبتّل : تنسك وانقطع إلى العبادة.

(24) المُدلِج : السائر في الليل أو السائر من أوّل الليل إلى آخره. المؤوّب : الراجع، العائد، أوالذي يسير جميع النهار. قال: نام القيلولة. ومطي: جمع مفرده مطية : من الدواب ما يمتطى.

(25) النُكب : جمع نكباء : وهي الريح تَهُبَّ بين مهب الريحين أو هي الريح الشديدة. معاطفي: جوانبي. خضر البحار: المراد بها : السحب.

(26) ريح النَّوى : ريح الفراق.

(27) خفق أيكي : تحرك أشجاري واهتزازها. والأيك : جمع أيكة : الشجر الكثيف الملتف. رجفة الأضلع : اضطرابها : الورق : جمع ورقاء : وهي الحمامة.

(28) غيَّض السّلوان : نقَّصَه وقلّله، وغيّض أيضا : غور جعله ينصب. نزفتُ دموعي : سكبتُها بكثرة.

(29) أرعى الكواكب : أبيت ساهرًا أرقبها.

(30) البيت من كلام الجبل، ومولاه : هو الله جلَّ وعلا.

(31) سرّى : بدَّد الحزُن وأبعدَ الهموم. شجا : أحزن.

(32) نكَّبتُ عنه : ملِتُ عنه وانصرفتُ. الطية : الحاجة والقصد ووجهة المسافر، وهنا بمعنى السفر ومنْ في "منْ مُقيم" زائدة أو بيانية أي: فإنَّا من بين مقيم وهو أنت، وذاهب وهو نحن.

(33) انظر محمد الطيب وإبراهيم عبد الرحيم : تاريخ الأدب والنصوص الأدبية، ص : 422. والدكتور جودت الرّكابي، في الأدب الأندلسي، ص : 139.

(34) انظر الدكتور محمد هيكل : قصائد أندلسية – دارسة أدبية ص : 67، مكتبة الشباب، القاهرة.

(35) انظر الديوان، ص : 42 (ط. دار بيروت).

(36) انظر ابن بسام : المصدر السابق، ص : 587.

(37) اختلفت الآراء حول عدد الابيات التي يجب أنْ تتوفر في النص ليصبح قصيدة أو مقطعة أو أبياتا، فابن رشيق يقول : إنّه إذا بلغت الأبياتُ سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة أبيات غير معيب عند أحدٍ من الناس... ومن الناس من لايعد القصيدة إلا مابلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد.

أمّا الفَرَّاءُ فَذهَبَ إلى أنَّ القصيدةَ ما بلغت العشرين بيتًا فأكثر.... ولكن ابن جني يرى أنَّ القصيدة ما جاوزت أبياتها الخمسة عشر، وما دون ذلك قطعة. ويذهب الأخفش إلى أن القصيدة ما كانت على ثلاثة أبيات. أما نحن فنرجح رأي ابن رشيق الذي حدد القصيدة بسبعة أبيات لأنَّ الإيطاء بعد سبعة أبيات غير معيب. (انظر ابن رشيق : العمدة،ج1 ص 188،189. و الباقلاني : إعجاز القرآن، ص:257، طبعة دار المعارف. وابن منظور: لسان العرب، مادة : قصد).

(38) قسم حازم القرطاجني القصائد إلى نوعين : بسيط ومركبّ، فيرى أنَّ القصيدة المركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين، مثل أن تكونَ مشتلمة على نسيب ومدح.. وهذا أشدُّ موافقة للنّفوس... أمّا القصيدة البسيطة فهي التي تكون مدحًا صرفًا أورثاءً صرفا... (اُنظر : حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص : 303 – 304، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986)

(39) صفي الدين الحلي : العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق : د.حسين نصار، ص : 02 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهر 1981 . و الإبشيهي :المستطرف في كل فن مستظرف، ج2، ص : 207، القاهرة، 1385 هـ.

(40) الدكتور أحمد هيكل : المرجع السابق، ص : 73.

(41) انظر : محمد الطيب وإبراهيم عبد الرحيم : المرجع السابق، ص : 422.

(42) استعنا في شرح المعاني بكتاب الدكتور أحمد هيكل : المرجع السابق، ص : 77 وما بعدها. وكتاب محمد الطيب وابراهيم عبد الرحيم : المرجع السابق، ص : 425 وما بعدها.

(43) انظر الدكتور أحمد هيكل : المرجع السابق، ص : 80.

(44) انظر الدكتور أحمد بوحاقة : البلاغة والتحليل الأدبي، ص : 286 وما بعدها، دار العلم للملايين، بيروت.

(45) انظر محمد الطيب وابراهيم عبد الرحيم : المرجع السابق، ص : 427.

(46) انظر عن الخيال المؤلف : أحمد امين : النقد الأدبي، ج1، ص : 40.

(47) انظر الدكتور عبد العزيز عتيق : في النقد الأدبي، ص : 152ومابعدها،والدكتور سعد بوفلاقة: أشعار النساء في صدر الإسلام والعصر الأموي(رسالة دكتوراه دولة) مودعة بمكتبة جامعة الجزائر،ص:397-398.

(48) د.منجد مصطفى بهجت: إبن خفاجة الأندلسي والنقد الأدبي، حولية كلية لإنسانيات والعلوم الاجتماعية العدد (التاسع عشر) سنة 1996 ، ص:67.

(49) انظر

[illegible]

إقتبسه الدكتور أحمد هيكل في المرجع السابق، ص:82 .

(50) وقد أستعنت في هذه المناهج بكتاب محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص : 21 وما بعدها، منشورات الجامعة التونسية، 1981، وكتاب محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم ⬆دراسة نظرية تطبيقة⬅ دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، طبعة 1989. ومجلة دراسات سميائية، تصدر بمدينة فاس بالمغرب، العدد 1، 1987. وع2، 88 و ع7 : 1992 ومحاضرات الأستاذ توفيق بكار، قدّمها لطلبة الماجستير بجامعة عنابة، سنة 1981. وكتاب الدكتور محمد مرتاض : مفاهيم جمالية في الشعر القديم... ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر، 1998. وكتاب الدكتورعبد الرحيم الرحموني والدكتور محمد حمدي :المرجع السابق. وكتاب محمد حمود : تدريس الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء، الدار البيضاء، المغرب وكتاب الأستاذ حسن جلاب : الدولة الموحدية أثر العقيدة في الأدب، منشورات الجامعة، المغرب، 1983 وغيرها.

(51) اُنظر يوري لوتمان، ص : 243 – 260. اقتبسه محمد مفتاح في كتابه : في سيمياء الشعر القديم، ص : 42.

(52) استعنتُ في هذا المنهج بالأستاذ توفيق بكار، المرجع السابق.

(53) سورة عبس، الآية : 31.

(54) الحروف المَجْهُورة تسعة عشر حرفا، وهي : (ء-ا – ع – غ – ق – ج – ي – ط – د – ز – ظ – ذ – ب – م – و – ض – ل – ن– ر) والعشر الباقية مهموسة وهي : (هـ ح – خ – ك – س – ش – ت – ص – ث – ف). وقد عرّف عبد القاهر الجرجاني المجهور بقوله : هو ⬆ أنّه حرف أشبع الإعتماد في موضعه، و منع النفس ان يجري معه حتّى ينقضي الإعتماد ويجري الصوت ⬅. أما المهموس، فهو ⬆ حرف اضعف الإعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس ⬅.

انظر عبد القاهر الجرجاني: المقتصد في شرح الإيضاح والتكملة (ميكر وفيلم بجامعة الدول العربية، الأسكوريال رقم 44)، ج2، ورقة: 324. اقتبسه د.تامر سلوم في كتابه: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص: 16 – 17، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 1983.

(55) د.محمد مرتاض : مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ص : 145، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

(56) وقسم عبد القاهر الجرجاني من جهة أخرى الحروف إلى ثلاثة أقسام : الشديدة، والرخوة، والمعتدلة. فالحروف الشديدة ثمانية، وهي : (ء – ق – ك – ج – ط – د – ت – ب). ومابين الشدة والرخاوة ثمانية أيضا، وهي : (ا – ع – ي – ل – ن – ر – م – و). وباقيها (هـ – ح – غ – خ – ش – ض – ص – س – ز – ص – ذ – ث – ف)، هي الرخوة، وعددها ثلاثة عشر حرفا. ومعنى الشديد أنّه حرف صلب قوي لا يجري الصوت فيه. (انظر : عبد القاهر الجرجاني : المصدر السابق : ص 324. اقتبسه د.ثامر سلوم : المرجع السابق، ص 17)

(57) الغُنة : (م – ن) ويقصد بهذه الصفة أنّ كُلاً من هذين الصوتين إذا كان مشكلا بالسكون فإنّه يتأثر بالصوت الذي يجاوره فيخفى معه أو يفنى فيه مع بقاء غنة تشعر بوجوده أو صوت أنفي يدل عليه ويحول بينه وبين فنائه في غيره من الأصوات (انظر المصدر السابق ج2، ص : 324 – 332).

(58) د.عبد الكريم الباقي : دراسات فنية في الأدب العربي، ص : 222، طبعة دمشق، 1972.

(59) عبد القاهر الجرجاني : المصدر السابق، ص : 320.

(60) د. ماهر مهدي هلال : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي، ص : 270، دار الرشيد للنشر، العراق، 1980.

(61) الطرابلسي : المرجع السابق، ص 22.

(62) التصريع هو اتفاق نهاية الشطرين : الأول والثاني بحريف واحد وحركة واحدة.

(63) الدكتور أحمد أبوحاقة: البلاغة والتحليل الادبي، ص:209، دارالعلم للملايين، بيروت.

(64) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص : 361، طبعة المنار، مصر.

(65) الأستاذ توفيق بكار : المرجع السابق، ص : 1.

(66) الدكتور أحمد أبو حاقة : المرجع السابق، ص : 210.

(67) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، ص : 28.

(68) انظر محمد حموّد : المرجع السابق، ص 177.

(69) انظر توفيق بكار: جدلية الانكشاف والاحتجاب، مقال منشور بمجلة الحياة الثقافية التونسية، العدد 21، سنة 1981، ص : 18 وما بعدها.

بنية التشاكل والتقابل في مقدمة
معلقة عبيد بن الأبرص

الأستاذ : منصوري مصطفى
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة سيدي بلعباس

1- تقديم

أصـــدرت المقاربـــات السياقية مجموعة من الأحكام في حقل النص الجاهلي، لم تكن نابعة دائما من بنيته القديمة، و لا من طبيعة تشكيله و طرق تعامله مع اللغة، فأصبح في ضـــوئها وثيقة تاريخية طورا و مادة للتحاليل الإجتماعية أطوار أخرى، مما جعل الفجوة تتسع مع شعر مثل لحظة لقاء اللغة مع أشياء الحياة.

فـــيما أن الـــنص الجاهلي لو استنطق وحدهُ لكان قادرا على رفع كثير من اللبس الذي يعـــتريه. وكشـــف عن طبيعة تميزه، و سر تعلق الناس به حتى اليوم، بعيدا عن التقديس التقلـــيدي للتراث "فالأدب بوصفه خطابا مستقلا يمتلك في نفسه قوانينه الخاصة[1]" القبض عليها يقتضي إبعاد الظروف و الملابسات المحيطة به.

لكـــن حقل مثل هذه الدراسة لا زال بكرا، تعترض سبيله عوائق منهجية ومفهوماتية ناتجـــة عـــن تباين المرجعيات، وتضارب المصطلحات، وذاك غير كفيل بتأسيس نظرية نقدية جديدة تعاين موقع الدلالات و تمفصلاتها المختلفة.

يغـــدو الأمـــر أكثر صعوبة مع الشعر الجاهلي الذي يحمل ازدواجية خاصة مرتبطة بانتقاله من الشفهي إلى الكتابي، و إلى كثرة المتون النقدية الدائرة في فلكه، مما يجعل أمر الوقوع في ظلالها واردا بوعي أو بدونه.

أتـــاح الـــنقد الحديـــث إمكانية قراءة النص الأدبي بعيدا عن قسوة الخارج وظروف صـــاحبه مـــن خلال استحداث آليات جديدة رأى فيها القدرة على استكشاف بنيته و تحديد طـــرائق تعاملـــه مـــع اللغة. و قد ارتبط ذلك السعي برغبة ملحة في نزع قساوة الأحكام

الذاتــية التي كثيرا ما حجبت الرؤية الواضحة و التقويم السديد و عمقت الفجوة بين النص و القارئ.

و إذا كانــت البنيوية قد انتهت إلى طريق مسدود، حين حصرت مجال اشتغالها على البنـــية المغلقـــة و تحاشت الوقوف على إمتداداتها ،فإن السيميائية تطمح إلى تجاوز البنية للبحث عن الدلالات في مداراتها الواسعة و في علاقاتها مع الظاهر و الباطن.

2-التشاكل : المفهوم و الإجراء

يــتفق الســيميائيون بمخــتلف توجهــاتهم واتجاهاتهم على أن التشاكل يعزى إلى "غــريماس" وهــو مصــطلح استعاره من الفيزياء والكيمياء و حوله إلى التحليل الدلالي بإعطائه دلالة نوعية(2) يكون باستطاعته إستكشاف بعض جوانب البنية العميقة.

يــتحدد مفهوم التشاكل بوصفه "تكرارا لوحدة لسانية مهما كانت"(3) بيد أن "غريماس" يحصره في مربعه السيميائي في المضمون، حيث تتحول الدلالة في سلسلة لا متناهية من الاختلاف و التقابل إلى الإئتلاف و التشاكل أو العكس.

لا يرى راستي F. RASTIER التشاكل منحصرا في جانب المضمون CONTENU فقــد يتجلى في الشكل بصور مختلفة، كأن يكون صوتيا، نبريا، إيقاعيا، منطقيا، معنويا. وإلـــى ذلــك أومــأت جماعة "MU" في كتاب بلاغة الشعر(4). والواقع أن المفهومين قد يجتمعان في الإقرار بأن التشاكل ينتج من تعدد الوحدات اللغوية على اختلاف طبيعتها مما يــؤدي إلـــى اعتبار التقابل من وجهة معينة تشاكلا. إذ تشابك العلاقات الدلالية من خلال وحدة لغوية قد يكون بالتكرار أوالتماثل أو التعارض.

قــد لا نبالغ إذا اعتبرنا المفهوم ذاته كثير الحضور في الدرس البلاغي العربي القديم وبخاصـــة فـــي علــم البديع حيث الصلات واضحة بين التشاكل و مصطلحات "السجع، الجــناس التشطير، التصريع، المزاوجة، الاستتباع، رد العجز على الصدر، الانسجام..." وإن كـــان اهتمام هذه المباحث محددا و مركزا على خلاف التشاكل الذي يسع كل النظائر وأنواع التماثل و التشابه المتناثرة في النص.

ولعــل مصــطلح المشاكلة أقرب تلك المصطلحات إلى التشاكل –على الأقل من وجهة "البنـــية الصـــوتية"- غير أن مفهومه عند البلاغيين محصور في "ذكر الشيء بلفظ غيره

لوقوعـــه في صحبته تحقيقا أو تقديراً"[5] ومن ثم نظر إليه من خلال بنية التشابه من جهة تشاكلها اللفظي والمعنوي.

ولا يســتبعد أن يكون قصور المصطلحات البلاغية -على كثرتها- سببا في اضطراب "مصـــطلح التشـــاكل" في النقد العربي الحديث، فكل باحث يترجمه بطريقته الخاصة تبعا لمفهومــــه ومرجعـــياته، فهو قطب دلالي عند سمير المرزوقي و جميل شاكر في كتابهما "نظـــرية الـــرواية، والمصـــطلح نفسه عند "محمد الناصر العجمي في كتابه" في الخطاب السردي "نظرية غريماس".

أمـــا أنور المرتجي في كتابه"سيميائية النص الأدبي فيسميه "الإيزوطوبيا" و نعثر على مصطلح "التشاكل" عند عبد الملك مرتاض* في أبحاثه المختلفة* وقد يسميه مشاكلة. فيما يســميه الســيد إبراهــيم النظيرة. والواقع أن ذلك يدين الدراسات النقدية العربية الحديثة فسمتها الأساسية تباين المصطلحات و ضبابية المفاهيم.

3-أنواع التشاكل :

يمكـــن تمييز نوعين من التشاكل تبعا لما اقترحه "غريماس" وما آخذه عليه "راستي"، فإذا كان الأول قد حدد ه في "المضمون" في سبيل تطوير ملمح الدلالة البنيوية فإن الثاني عممه على التعبير و المضمون معا تماشيا مع طبيعة كل نص .

أ-التشاكل التعبيري"اللفظي" :

ويـــتم بتكرار ألفاظ أو وحدات دلالية و التي يسميها "غريماس" GLASSEME، ويقـــوم على مبدأ التماثل بحيث يكون العنصر الثاني تابعا دلاليا للعنصر الأول. وقد يشـــمل تـــبعا لذلـــك تشاكل الصوت -النبر و التفعيلة-بعض أنواع الجناس-التركيب وتطابقه، ففي: أيها الهارب من دهره....

يكـــون صوت "الهاء" تشاكلا لكثرة وروده و ملازمته لمكونات التركيب في غالبيته. وإذا كان الأمر كذلك فإن تشاكل التعبير يمنح إمكانية الوصف والتحديد و الإسهام في التحليل متى كانت متسمة بالانسجام.

ب -التشاكل المضموني (المعنوي) :

يستدعي إقامة التشاكلات الدلالية (المعنوية) نظرية للقراءة تستلهم قواعد اللغة بعيدا عن المضمون وتكون قادرة على استثمار نظرية تحويلية مقاربة للسرد وللهجات المكونة للنص من أجل إبعاد الفرضيات و تحقيق العلمية المرجوة[6] إذ تشاكل المعنى يتطلب عملية تواصلية لا تقوى الأصوات المكررة أن تحدثها إلاّ في نطاق ضيق.

4 -موضع التشاكل:

يتراوح التشاكل بين الخفاء و التجلي ،يتخذ لنفسه مواقع مختلفة في النص، فقد يتموضع في مقطع لساني بمساحة تقل أو تساوي مساحة جملة، أو يتخذ موضع الجناس التصحيفيAnagramme -كما أشار إليه دي سو سير-خفية[7]، أما عددها فغير محدد سلفا، فالنص هو الذي يختار المقدار الكافي لانسجامه و تناغم أجزائه. ولا يتطلب في التشاكلات أن تسير وفق نمو النص "فقد يكون بعضها خطيا، وقد يكون آخر مشتتا في فضائه لذلك عرف راستي التشاكل تعريفا تراكيبيا(...) و ليس تعريفا تركيبيا"[8].

تثير "انتشارية" التشاكل في النص الواحد في مواقع مختلفة دون تحديد مسبق ،سؤالا مشروعا، يصعب الجزم فيه مفاده :كيف يمكن تحديد تلك التشاكلات إن وجدت؟ يقترح "غريماس" أن يختار المحلل بطريقة اعتباطية مجموعة من العناصر باعتبارها تشكل وحدة، ويتم تضيفها ضمن فئة واحدة نفترض افترضا بيد أن ذلك لا يسم عمله بالموضوعية. ولا يجد "غريماس" غير حل اعتبار كل تكرار لوحدة تشاكلا[9].

5 -وظيفة التشاكل :

يسهم التشاكل في انسجام النص أو تنافره و يبعد الغموض عنه وبذلك يقيم جسورا مع المتلقي عندما يمنح بعض مفاتيح ولوجه، و تظهر أهميته في الكشف عن الخفي وتجليه المستور فالكلمات تقوم بعمليات حب و حميمية فيما بينها، فتنتج عالما جديدا لم يكن ليرى إذا بقيت في حالة انفصال و اختلاف.

إن استكشـــاف مناطق ظل في النص تغدو مع التشاكل محملة بمرجعية معرفية ولغويـــة تـــبعد عنه النظرة السطحية و التعامل الأفقي. ولا تبقى مقاربة النصوص رهينة الذّاتـــية والأحكـــام العامـــة، بـــل تنصرف إلى الملاحظة و الوصف و إستكشاف قوانين الظّواهر وفق البحث الدائم عن دلالات الألفاظ منفردة وفي علاقاتها مع السابق و اللاحق لها، فتخلص إلى أحكام قريبة من الموضوعية متصلة بالنص ذاته.

التقابل:

تقتضـــي دراســـة أوجه الانسجام في نص معين من خلال آلية التشاكل رصد مظاهـــر الـــتقابل فيه والوقوف على أبعاده الفكرية و الجمالية ،من خلال تحديد العلاقات المتنافرة والمتناقضة.

أفـــرد علـــم البديع مصطلحات كثيرة لهذه النّوع من العلاقات كما هو ظاهر في كتب البلاغييـــن العرب على غرار ما سموه ب-الطباق، المقابلة، التضاد، إيهام التضاد، القلب المغايرة. بيد أن تلك المباحث لم تهتم بالنص الأدبي باعتباره بنية واحدة لا اعتبارا لجزء فـــيه إلاّ من خلال علاقاته بالأجزاء الأخرى. مما يجعل مصطلح التقابل (ويسميه البعض تباينا) قابلا لحمل صفة الشمول و القدرة على إستكشاف افضاءات النص و صاحبه.

لا ينبغـــي أن يفهم من الطرح السابق أن التقابل و التشاكل بوصفهما مصطلحين ينميان فعلا تناقضيا، وجود الأول يستدعي إبعاد الثاني، وإنما حضورها الدائم جنبا إلى جنب هو عين الصواب، على اعتبار أن الحياة لا معنى لها مثلا إلاّ بوجود الموت وهكذا. فالصنعة "والحـــذف والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع بين الأجنبيات معا(.....)، وما شرفت صـــنعة ولا ذكـــر بالفصـــيلة عمل، إلاّ لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما(....) ولا يقتضيان ذلك إلاّ من جهة إيجاد الإئتلاف في المختلفات."[(10)] وبذلك كانت العبرة في الجمع بين ما يبدو متنافرا متناقضا أما ما كان متفقا فأمره معلوم لا يحتاج إلى دربه أو سعة نظر.

تشاكل الجدب و الخصب :

مقدمة عبيد بن الأبرص11 :

أَقْفَـرَ مِـنْ أهلِهِ مَلْحُـوبُ فَالقُطَبِيَّات[1] فالذَّنُوبُ

فَـرَاكِسٌ فَثُعَيْلِبَاتٌ فَـذات فرقين فالقليب

فعـردة فقفا حبـر ليس بها منهم عريب

وَ بُدِّلَتْ مـن أهلِهَـا وُحُوشاً و غيّرَت حَالَهَا الخُطُـوبُ

أَرْضٌ تَوَارَثَهـا شُـعُـوبُ فكُـلُّ من حلّهَا مَحْـرُوب

إِمّـا قَتِـيلا وَ إِمّـا هَالِكـاً وَ الشَّـيبُ شينٌ لِمَنْ يشِيبُ

عَيْـناك دَمْعُهُمَـا سَـرُوبُ كَـأَنَّ شأنَيْهِمَا شَـعيب

وَاهِـيَةٌ أو مَعِيـنٌ مُمْعِـنٌ من هَضَبَةٍ دُونَهَا لُهُـوبُ

أو فَلَـجٍ مَـا ببطْـنِ وَادٍ لِلمَاءِ من تحتـه قسيبُ

أو جَـدْوَلٌ فـي ظِـلال نَخلٍ لِلْمَاءِ من تَحْتِهِ سُـكوب*

تـتحرك المقطعة من معلقة عبيد بن الأبرص، عند من اعتبر المعلقات عشراً* وفق البنية التقليدية للقصيدة العربية، من وقوف على الأطلال إلى كشف التّميز في الصّيد، والإيقاع بمعترضي سبيله.

تحيل الوحدة من بدايتها على بنيها المتوترة، بفعل "أقفر" الذي يشير إلى وضعين مختلفيـن كان فيه الأول مناقضا للثاني. إذ "أَفْعَلَ" عند النّحويين، تفيد همزة النّقل فيه إلى معانـي الـتعدية، و التّحول من حال إلى آخر، يتم فيه تغيير بنية الجملة، باستبدال وضع الفاعل و المفعول به.

علـى الرغم من أن النص ينمي بنيته السطحية من خلال إحداث علاقات مختلفة بيـن أجزاء، وفق آلية التشاكل التي تعددت مظاهره، فهو ظاهر في الصوت حين أختار

لنفسه أصواتا بعينها، اتخذت مساحات غير محددة في النص، بعضها حاضر في بداية النص وبعضها الآخر في الوسط.

يشكل صوت "الباء"نواة النص، فقد أرتبط بألفاظ تجاوز عدد عشرين مرة مما يمنحه صفة الانتشار وتوجيه مسار النص. ولعل وروده مرتين ضمن التصريع-على غير عادة الشعراء - ما يؤكد هذا المنحى الصوتي الذي ارتضته بنية النص. وغير بعيد عنه يأتي صوت"الفاء"الذي علل بعض النقّاد وروده بانشغال الشّاعر بالإلحاح على التعيين الجغرافي ليكشف علاقته الحميمة به. أما دلالته النحوية(الترتيبية) فلا تملك قوة منح التأويل للظّاهرة.

لم يقتصر التشاكل اللّفظي على تكرار أصوات حروف، بل تجاوزها إلى إحداث تشاكلات جزئية إيقاعية،(بدّلت-غيّرت) هي في الأصل تشاكلات نحوية من حيث كونها (أفعال ماضية) واقعة في بداية صدر البيت بالنسبة للأولى و في بداية العجز للثانية. والشيء نصفه ظاهر في (الشيب-يشيب) وإن تباينا باعتبار الأول مصدرا و الثاني فعلا مضارع. وقد يخص التشاكل التركيب، "إما قتيلا وإما هالكا".

يطول الحديث في رصد التشاكلات المنتشرة في النص و التي لا يصعب تحديدها وإحصاءها. بيد أن ذلك قد لا يقود إلى القبض على ما تنميه القصيدة ،فهي تشتغل على مستوى السطحية فيما أن التشاكل الدلالي (المضموني) يتيح إمكانية الوقوف على التناغم داخل بنية طابعها الخارجي يومئ بالتنافر.

و يأخذ فعل "أقفر" أسمى دلالاته في ربطه بأسماء أمكنة تغيّرت أجواؤها، كانت آهلة و صارت موحشة "بدّلت أهلها وحوشا" بفعل نضوب الماء. إذ ملحوب، قطبية، القليب أسماء لمياهٍ... رحل أهلها ينتجعون أماكن أخرى أكثر رحمة.

و من ثم "فأقفر" يحيل من وجهة أخرى على زمن ماضٍ مليء بالحياة، وحاضرٍ استأنست فيه الوحوش مواضع الرّاحلين. و يتخذ فعل "بُدِّلَتْ" الدلالات نفسها مع "أقفر" فكلاهما ينتسب إلى حقل الحركة المحيلة بدورها على الثبات والجمود. و ليس مهما أن يكون الفعلان ماضيين، و الوصف حاضر، فالماضي هنا تكثيف للصورة التي ينميٍ

الشـــاعر جزئياتها، من خلال كشف طول عهد المكان بالجدب، إلى أن بدا غريباً فيه. بل إن التّغيير ذاته، ليس وليد اللّحظة الطللية، و إنّما مذ غادر الأهل الدّيار. يُظهر ذلك الفعل "توارث" المحيل بدوره على الأزمنة التي أصرّت أن يبقى المكان مجدوبا.

وعـــندما تصـــبح الأمكـــنة بهـــذه الصّـــورة فإن الدّاني منها يقتل أو يموت/إما قتـــيلا/هالكـــاً. ثم تتحول الدّلالة من كشفٍ لطبيعة الأطلال، و ما أحدثه غياب الماء، إلى إظهار تجلياته في الإنسان، (الشيب شين لمن يشيب). فالإنسان مثل المكان تماماً، إذا غزا رأســـه الشيب، كان ذاك إعلان لبداية نهايته، و المكان عندما يفقد أهله، ويلح عليه الجدب فهـــو آيـــل إلى الدّمار و الدّروس*. فينتج عن ذلك تشاكلاً بين الجدب والشيب، ينزع فيه الأول عـــن الأرض اخضـــرارها (شعرها)، فتبدو ذات لون واحدٍ، تنفي التّنوّع و الحياة. ويجعـــل الثانــــي الإنسان قاب قوسين من الموت أو أدنى، إذ عادة ما يكون ذلك في آخر عهـــده بالحـــياة. فـــالجدب و الشـــيب إذاً يقـــودان إلـــى غايـــة واحـــدة، لا تستســـيغها الأرض/المكان/والإنسان معاً.

إذا كـــان أمـــر الحـــركة الشعرية الأولى هكذا، جدب، و وحوش، فموت. فإن الحـــركة الثانـــية تـــمّ فيها تنمية حقل مناقض للأول. تظهر فيه "العين" فعلاً مخصّباً. إنّ انحـــباس المطـــر و نضوب المياه و الآبار (القليب) أرغم الأهل على الرّحيل، و أصبح الشاعر غير قادر على تجاوز مكانه الأول و اللّحاق بهم. فلم يجد بُداً من إعداد الديّار بعد تخصـــيبه، و انـــتظار عـــودة محتملة، فهو مكلّف أكثر من غيره بفعل الاستسقاء، عندما تستنفذ وسائط قبيلته.

يُوَجّـــه الخطاب في اللّوحة الثانية للمقطع، لصاحب وهمي (عيناك)، يدفع الهمّ، ويســـهم فـــي التّخفـــيف من مأساة الجدب، فتنحدر الدّموع من عينيه لتشكل، ((قربة ماء (شـــعيب)، مـــياه منحدرة بغزارة من قمة جبل (واهبة أو معين مُمعن)، نهر صغير (فلج جـــدول)... و إذا المكـــان يتحول بفعل الماء إلى فضاء مليء بالحياة والحركة في مقابل السّكون الذي كان عليه في لوحة الجدب، فإن التّخصيب هذه المرة كان من عينين، اتُّخذَتا معـــادلاً للماء الذي انحبس، فأثبت من خلال دموعه أنّه باستطاعته استحضار. ((الماء من

عينيه استمطارا للسّماء و برهاناً على أنّه يملك زمام نفسه على الأقل، و لو وقف عاجزاً أمام الطبيعة))12. و بذلك كشف النّص عن الثنائيات الضدية التي تتجاذب بنيته:

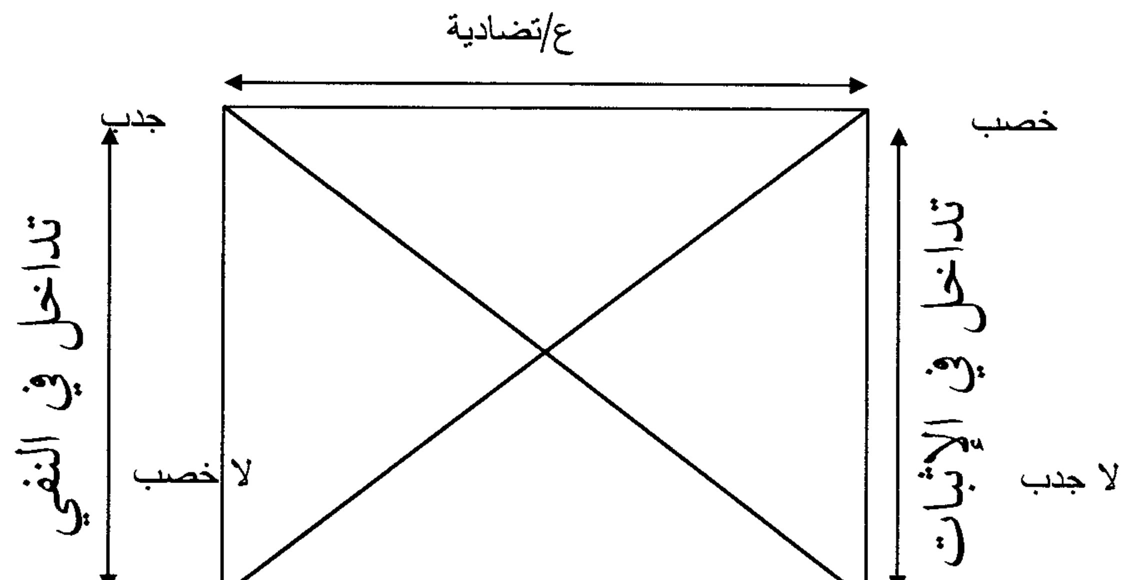
الجدب	الخصب
أقفر من أهله – محلوب	عيناك دمعها – سروب
خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة. –القطبيات	– شعيب
– الذنوب	– معين
– فراكس	– فلج
عردة	– جدول
	خصب=حضور الماء
قفا	ظلال نخل / الإنسان / المكان آهل = الحياة.
– ثعيلبات	
– القليب	
بدّل أهلها وحوشا... / وحشية المكان	
توارثها الشعوب = الموت	
إمّا قتيلا – أم هلكا = الموت	

يتقابل الحقلان ليجسّدا، التباين بين الجدب و الخصب، الذي يؤدي في النّهاية إلى ثنائية أشمل.(الموت–الحياة). يتخذ الماء مؤشراً على الحضور أو الغياب. فقد بدا المكان قفراً لا حركة فيه، استبدل فيه الإنسان بالحيوان، الدّنو منه يعجل بالموت، ثم بنيت صورة مقابلة له تعج بالحياة، بعد أن تم استحضار ما كان غائبا فيه بواسطة عين حوّلت المكان إلى معرضٍ مائي، جاء من كلّ صوبٍ، مندفعاً بغزارة لردّ اندفاع الجدب و إلحاحه على درس الطّلل.

ومـــن هـــنا ينشـــئ الـــنّص تشاكلا دلاليا آخر بين البكاء–و الماء، على سبيل التّلاؤم*، في انتمائهما إلى حقل السُّيولة. بل إن الدَّمع ذاته ماء، غزارته تقربه من تركيبة المـــاء علـــى المســـتوى الشعري. ومن ثم صَحّ أن يكون معادلاً عنه. فالخصب يستدعي الابتهاج لا البكاء بداهة.

واضـــح إذا أن النّص يقابل بين فضاء الجدب و فضاء الخصب، غياب الماء في الأول حـــدّد حالـــة القفر و رحيل الأهل، و مكن إحضاره في الثاني من وضع حدٍ للموت ولحالة الخراب الذي أطال الطلل.

و يمكـــن من خلال المربع السيميائي كما نَظّر له غريماس A.J.Creimas تتبع دلالات الخصب والجدب للرّبط بين المصرّح و الضمني.



إن اســـتثمار ثنائية الجدب و الخصب التي نمتها دلالات التّقابل الضدّي، بين وضع مرئي واقـــع (الطّلل) و وضع محتمل كانت الدّموع أداته، يقود إلى توليد مجموعة من الثنائيات الجزئـــية، تلتقي كلّها في محور التّضاد بين الموت و الحياة، ففعل "أقفر" يحيل دلاليا على قطب الجدب، تحال عليه أمكنة تتخذ الصفات نفسها، تتقابل مع أمكنة أخرى –و إن كانت فضـــاءً مائـــياً– مرتـــبطة ب"عيناك" التي تفصح عن زمنها. و لكنّه مستوحى من النّسق

الترتيبـــي لتشـــكيل الصـــورة فـــي النّص. فيؤدي ذلك إلى نتيجة لها أهميتها، في التّقابل المحـــوري بيـــن الجدب والخصب، إذ الفعل هو الذي يتكفل بتوجيه المكان نحو الجدب، والاسم (عيناك) يسعى إلى تخصيبه، و من ثم تباينت الدّلالات، و تداخلت الوظائف.

إذا كـــان التشـــاكل الدّلالي قد نمّا نصّ عبيد بن الأبرص حين ربط بين ما كان يبدو متناقضـــا وغير متجانس ،وأفضى في الأخير إلى أن الشاعر كان يؤسس لحياة جديدة لا يكون فيه ضحية صراع الجدب و الخصب ،إذ صارا وفق تصوره متعانقين.
"فالقفر" يملك في ذاته القدرة على التخصيب، حين يدعو زائره إلى الإسهام بالدمع من أجل بعث الحياة في أماكن استأنستها الوحوش . ومن ثم تغدو اللّوحتان المرسوّمتان في النّص بعيدتين عن مبدأ التباين الذي كانت تظهره البنية السطحية.

الهوامش

1- A.j.creimas /Pour une theorie du discours poétique. in essais de sémiotique poétique Larousse PARIS 1972 P/06.
2- A.j.creimas Courtes/ Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage hachette PARIS 2 Edition 1980 P/197
3- Françàis Rastier / Systématique des isotopies in essais de sémiotique poétique P/80

(4) يـنظر محمـد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص المركز الثقافي العربي المغرب ط1 1985 ص19 .

(5) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن عالم الكتب91/2 .

*يطلق عليه عبد الملك مرتاض أحيانا "المشاكلة"ينظر: شعرية القصيدة وقصيدة القراءة دار المنتخب العربي للدراسات و النشر و التوزيع لبنان ط1 1994 ص42 .

(6) F. RASTIER /Systématique des isotopies P.106
(7) Idem P.08

(8) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ص30.

(9) ينظرالسيد إبراهيم : نظرية الرواية دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع – مصر 1998 ص32.

(10) الجر جاني : أسرار البلاغة – مكتبة إحياء التراث – ص140 .

11– عبيد بن الأبرص: ديوانه – دار صادر –لبنان ص23 و ما بعدها . و مصطفى السقا : مختار الشعر الجاهلـي – تح : محمد السيد الكيلاني – المكتبة الشعبية – ط2 – 1969 – 2/ 08 .09..و التبريزي : شرح القصائد العشر – ص:413 . 414.

– يستهل شعراء الجاهلية طللياتهم عادة بعبارة "هل عرفت، أتعرف، لمن طلَلٌ، لمن الدّار" للدّلالة على تغير المكان، و إعلان استنكار رحيل الأحبة، بسؤال يتداخل فيه المكان الدّارس و الزّمن الماضي المرغوب.

* – القصـيدة من بحر البسيط ((مخلع البسيط)) و لكن أكثر أبياتها غير مستقيم الوزن – ينظر التبريزي شرح القصائد العشر – ص:431.

* – منهم من اعتبرها سبعة.

* – القطبيات، ملحوب: اسما ماء .

* – الذنوب، راكس ، ثعيلبات: أسماء مواضع.

12– ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس – دار الآداب – لبنان – ط1 1992/ – ص:187.

*– المصطلح مستوحى من مقاربة د.عبد الملك مرتاض لنّص أشجان يمانية، ينظر شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية – دار المنتخب العربي للدراسات و النشر و التوزيع –لبنان – ط1 – 1994 – ص:43 و ما بعدها.

سيميوطيقا التداخل النصي

الأستاذ:عبد الحميد هيمة
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة ورقلة

تمهيد:

مــنذ أن ظهــر مصطلح التناص intertext في ميدان النقد الأدبي في الستينات حتى أخذ يثــير اهــتمام الباحثين والدارسين، وكان من نتائج ذلك أن تباينت الطروحات، وتعددت المصطلحات التي تعبر عن معنى التناص، وقد ساهم ذلك في تطور رؤيتنا للــنص بحيث أصــبح كــل نص يتضمن داخله نصوصا أخرى وأدى ذلك إلى ظـــهور «مفهوم النص المفــتوح المــتعدد الــذي جاء رد فعل يقابل الانغلاق البنيوي للنصوص، وكذلك المفهوم التقليدي الذي يرى في النص وحدة متماسكة يمكن السيطرة عليها [1].

ممـــا ســـاهم في إبطال وهم النص المكتفي بذاته عند البنيويين. أما أنصار ما بعد البنيوية فيعتقدون أن أهم ميزة من مميزات النص هي أنه متناص، فكل نص يرجعنا بطرق مختلفة إلى بحر لا نهائي من النصوص المكتوبة من قبل[2].

مــن هنا أصبح المبدع أشبه ما يكون بأرض تسافر النصوص عبرها، وأصبح « كل نص إبداعي مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف »[3].

1- مفهوم التناص:

مــن الناحية التاريخية تبلور هذا المصطلح على يد الباحثة البلغارية (جوليا كرستيفا) في الســتينات(1966-1967) وغيرها من رواد هذا الاتجاه في الغرب، وعلى رأسهم باحثين رولان بارت وريفاتير ثم جيرار جنيت وجاك ديريدا..»[4]، وإن كنا نشير إلى أن للتناص جــذوره القديمــة التي تعود إلى دي سوسير، وبيرس وإن لم يشيرا في بحوثهما إلى هذا المصــطلح بشــكل صــريح، كمــا وردت الإشارة إليه في نقدنا العربي القديم تحت اسم السرقات وقد أفاض فيه ابن رشيق في كتابه العمدة.[5]

وقـد كان مفهوم التناص « مقصورا في أول الأمر على تعدد الأصوات (Polyphony) في الشعر بأبسط معنى اشتقاقي له، وهو الازدواج في النظم بين الإيقاع المجرد ... وبين أصـوات الحـروف نفسها ثم تطور معناه ليدل على تشابك المعاني الداخلية للكلمات مع معانيها أو نظائرها أو أقربائها في نصوص أخرى خارج القصيدة ثم اتسع معناه أخيرا في دراسـة "السـيميوطيقا" ليدل على التشابك بين النصوص على أي مستوى صوتيا كان أو دلالـيا أو تركيبيا »[6]. وعلى هذا فإن "التناص" هو نوع من تأويل النص، أو هو المجال الـذي يتيح للقارئ أن يتحرك بحرية ويسر معتمدا على رصيده الثقافي والمعرفي لقراءة النص وإنتاج المعنى.

مـن هـنا يتبين لنا أن النص هو بمثابة بحيرة كبيرة تتغذى من روافد مختلفة، ومصادر متـنوعة تتـنوع بتنوع ثقافة المبدع، ولذا يمكن أن نطلق عليه تسمية " جامع النص " كما يقـترح (جيرار جنيت) في كتابه "مدخل إلى جامع النص" حيث يقول : «وفي الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلـية مـع غـيره مـن النصـوص»[7]، النص إذا «عبارة عن نسيج من الملصقات والتطعيمات، إنه لعبة منفتحة ومغلقة في الوقت ذاته، ولهذا السبب فمن المحال أن نكتشف النسب الوحيد والأولي للنص، ذلك أنه ليس للنص أب واحد، أو أصل واحد، بل مجموعة مـن الأصول والأنساب تتشكل على هيئة جيولوجية، يصطف بعضها فوق بعض »[8]، ويقول (بول فاليري): « لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بـآراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة »[9] ، ويرى (ريفاتير): « أن الكلمة أو العـبارة تصـبح شعرية إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفا »[10]، وعمومـا فإننا نجد تعاريف عديدة للتناص إلا أن أي تعريف من هذه التعريفات لا يزعم لنفسـه صفة التعريف الجامع المانع كما أشار إلى ذلك د. محمد مفتاح في كتابه " تحليل الخطـاب الشـعري "، ومـع ذلك فقد حاول أن يستخلص أهم مقومات التناص من خلال تعريفا ته المختلفة من ذلك أنه:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة .

- ممــتص لهــا يجعلهــا مــن عندياته، ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.
- محــول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعضيدها.

ومعنى هذا كما يرى محمد مفتاح أن التناص هو تعالق « الدخول في علاقة، نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة »[11] .

2-بين التناص والتداخل النصي :

في إطار محاولة تحديد مفهوم للتناص يجدر بنا أن نشير إلى وجود خلط كبير بين التناص (intertext) وتداخل النصوص(intertextuality)، بحيث نجد أن بعض النقاد لا يفرقون بيــن المصطلحين، ومن بين الذين تعرضوا لهذه القضية (ريفاتير) الذي حدد هذا الفرق بقولــه: «إن التناص هو مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قــراءته قــرابة، وهــو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، أما تداخل النصوص فهو ظاهرة توجه قراءة النص، ويمكن أن تــحدد تأويله، وهو قراءة عمودية مناقضة للقراءة الخطية »[12].

مــن التعريف السابق يحدد لنا حسن محمد حماد الفرق بين هذين المصطلحين في نقطتين نلخصهما فيما يأتي:

(أولا): إن التــناص هــو حضــور النصوص الغائبة ... التي تمر عفويا بذاكرة القارئ العــادي دون قصد منه لاستحضارها، أما تداخل النصوص فيتصف بالقصدية التي تمكن القارئ من عملية النقد والتأويل لهذا التناص.

(ثانــيا): إن النصــوص الغائبة التي تتوافد على ذاكرة القارئ العادي تحقق له نوعا من اللــذة، ولكنه لا يهتم بتأويلها وإنما يكتفي باستهلاكها، على خلاف تداخل النصوص الذي يهتم بإعادة انتاجية التناص الموجود في النص، فهو قراءة تنصب على عملية التأويل[13].

مــن هنا نستنتج بأن تداخل النصوص ليس مجرد قراءة للاستمتاع إنه على العكس قراءة تهدف إلى البحث عن المعنى.

«والحقيقة أن هناك مناهج نقدية كثيرة استخدمت تداخل النصوص بمعنى تأويل التناص بوصفه تقنية منهجية للاقتراب من النص وقراءته، وفك شفراته وكشف أغواره »[14]، وفي هذا الإطار نشير إلى بحوث (جوليا كرستيفا) (Julia Kristiva) في الإنتاج النصي، وإنشاء منهج سيميائي جديد هو السيماناليز (Semanalyse) السيميائيات التحليلية، والذي خالفت فيه الاتجاهات السيميائية السائدة، كسيميائيات الإبلاغ، وسيميائيات الدلالة، وغيرها... كما نشير إلى جيرار جنيت الذي يبحث في تداخل النصوص عن شاعرية النص »[15]، وأخيرا هناك بيير زيما (Pierre zima) الذي يسعى في بحوثه إلى تأسيس علم اجتماع النص، وذلك بإدخال البعد السوسيولوجي على التناص، وجعله حلقة وصل بين داخل النص وخارجه أي علاقة النص بالمجتمع وبذلك يصبح النص « بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار سوسيو- نصيه»[16]

وهذا التعريف يعطينا تصورا واضحا للنص ومكوناته والتي يمكن تحديدها في ثلاثة عناصر هي:

1- " النص بنية دلالية تنتجها ذات " والدلالة هنا ليست أحادية، إنها متعددة من خلال عملية الإنتاج كتفاعل مبدع تقوم به الذات، والذات هنا ذات الكاتب وذات القارئ » [17]

2- "ضمن بنية نصية منتجة " هذا النص كبنية دلالية يتم إنتاجه من خلال الكتابة (الكاتب) والقراءة (القارئ) " ضمن بنية نصية منتجة " سلفا، ومفاد ذلك أن الذات تنتج الدلالة النصية انطلاقا من "خلفية نصية " ثم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة »[18].

3- " في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة "[19].

إن هذا التصور يتيح لنا الانتقال من الخطاب إلى النص، ومن البنيوي إلى الوظيفي، والنتيجة هي أن المبدع ينتج نصه في إطار بنية لغوية، وهذه البنية ليست بنية منغلقة على ذاتها بطبيعة الحال، إنها مفتوحة على بنيات نصية ولغوية متعددة، وهذا ما يجعل النص يتميز بانفتاحه كتابيا ودلاليا، والقارئ مطالب بتجسيد هذا الانفتاح أو تداخل النصوص .

ولكن تداخل النصوص لا يعني بحال من الأحوال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص، إن هذا هو أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع، والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الإنعتاق، فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة مــن نــص إلــى آخر لها القدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث أنها تقبل تغيير هــــويــتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق، والسياق مجهود إبــداعي يصدر عن المــبدع نفسه»[20]، وبهذا تصبح الكلمة إشارة لا تفهم على ظاهرها أو معناها المباشر بل يجب البحث عن المعنى العميق المستتر خلف الدوال.

وقد سبق تراثنا النقدي القديم أن أشار إلى هذا المعنى على يد (ابن سينا) بقوله: «إن اللفظ بنفســه لا يــدل البــتة، ولولا ذلك لكان لكل لفظ حق من المعنى لا يجاوزه، بل إنما يدل بإرادة اللافظ »[21] .

وصــدق الخلــيل بــن أحمد الفراهدي عندما قال: «الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شــاءوا ويجــوز لهــم مــا لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقــيده» [22]. وهــذا قمة ومنتهى الحرية في التعامل مع اللغة، وإطلاق الدلالة من قيود اللفــظ، وهــذا هــو هدف الإبداع «إذ إن كل نص هو –بالضرورة– نص متداخل، نص تــتداخل فــي أنحائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة، وأشكال نتعرفها أو لا نتعرفها على الاطلاق» [23] .

3-أنماط علاقات تداخل النصوص:

يعد مشروع (جنيت) النقدي مشروعا متميزا في دراسة أوجه العلاقات النصية، خاصة في كتابه " أطراس" palimpsestes 1982 الذي عرض فيه موضوع البويطيقا، والذي هو التنقل النصي transtextuality يقول (جنيت) « إن التنقل النصي هو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في اتجاه يبحث فيه عن شيء آخر من الممكن أن يكون أحد النصوص»[24] .

وإذا عدنا إلى كتاب جنيت السابق أطراس نجد أن "أطراس" جمع طرس، وهي كلمة تعني –حرفيا – رقعا محيت منه كتابة أولى، وكتبت مكانها كتابة أخرى، ولكن بطريقة لا تخفي

تمامـــا كـــتابة النص الأول، فيبقى مرئيا ومقروءا من خلال كتابة النص الجديد، وقد أخذ (جنيت) هذه الصورة وهذا الاسم ليطلقه على كتابه الذي تناول فيه هذه العملية التي تجعل كل نص أدبي يخفي في طيا ته نصا آخر، وهو لا يخفيه تماما بل يجعله جليا إلى حد ما، وبذلك تصبح القراءة عملية مزدوجة يظهر فيها النص القديم من وراء النص الجديد»[25]، بهـــذا ينتقل جنيت من مفهوم "التناص " إلى مفهوم "التنقل النصي " مبرزا علاقات تداخل النصوص والتي يحصرها في خمسة أنماط هي :

- النمط الأول : التناص intertext : ويتفرع إلى :

- الاقتباس : ويتمثل في تضمين عبارة أو فقرة بلفظها ولذلك فهو أكثر أنواع التناص وضوحا.

- التلميح : ويقوم على الاستلهام، وهو أقل وضوحا .

- الانتحال: ويقع ما بين النمطين السابقين، فهو غير ظاهر ولكنه اقتباس نصي .

- الـــنمط الثانـــي : النصوص المصاحبة paratextuality: وقد خصص له جنيت كتابا بعـــنوان عتـــبات Seuile عـــام 1987 شـــرح فيه هذا النمط والذي يعني كل النصوص المحيطة بالنص الأدبي مثل : العناوين والملاحق المختلفة.

- الـــنمط الثالث : الميتانصية Metatextuality: ويتمثل في انفتاح جنس أدبي كالرواية على أنماط خطابات أدبية أخرى.

- الـــنمط الرابع : المعمارية النصية Architextuality: هذا النمط تحدث عنه جنيت في كتابه "مدخل إلى جامع النص" وهو يكشف عن تصنيفات النص الفرعية والأساسية.

- النمط الخامس : التوالد النصي Hypertextuality: ويقصد به كل عملية توليدية لنص ما لاحق (hypertext) من نـــص سابـــق (hypotext) عن طريق عملية تحويل للنص الســـابق وكتابـــته بطريقة جديدة [26]، ومن هنا فإن التوالد النصي أو التعالق النصي كما يـــترجمه (د. ســـعيد يقطين) يقع بين نصين اثنين، أحدهما لاحق Hypertext، والثاني ســـابق Hypotext أما عن سبب تسمية هذا النمط باسم التعالق فيرجع إلى « أن الكاتب من خلال قراءاته المتعددة – يتعلق – بالمعنى الإيجابي – للكلمة – بنص نمودج أو كاتب معين، ويظل يحتذيه، ويسير على منواله في نسج تجربته»[27].

وتـــاريخ أدبـــنا العربي القديم يعطينا نمادج كثيرة عن هذا التعالق مثل : علاقة الحريري بالهمذانـــي فـــي فـــن المقامـــات، وهذا التعلق قد لا يتوقف عند حد التقليد أو النسج على المـــنوال، « ولكـــنه قـــد يـــتحول إلـــى الضد، كما نجد مثلا مع المناقضة أو الهجاء أو المعارضـــة»[28]، وفي شعرنا العربي أكثر من مثال عن ذلك نكتفي بذكر شعر النقائض عند (جرير والأخطل والفرزدق).

نشـــير فـــي الأخير إلى أن التعلق النصي لا يقف عند حد النصوص التي تنتمي إلى نظام علامات واحد « ولكنه يتعدى ذلك إلى أنظمة متعددة العلامات، حيث يكون النص المتعلَّقُ به (السابق) من نظام لفظي مثلا، لكن النص المتعلِّق (اللاحق) ينتمي إلى نظام علامات مختلف»[29]. فالعمل الروائي يمكن أن يتعلق بعمل سنيمائي أو درامي ونحو ذلك.

وهكـــذا فإن التعلق النصي في الدراسات الأدبية « قدم إفادات كثيرة ومهمة عن العلاقات التـــي يمكن أن تأخذها النصوص أو الأعمال الفنية المختلفة بعضها ببعض، كما أنه كشف لنا عن أنظمة العلامات المتعددة، وكيفية تفاعلها من خلال إنتاج معين في نطاق خاص... ويكشـــف لنا هذا بالملموس عن الطابع الغني وغير المحدود لأشكال وأنواع التفاعل التي تتحقق بين مختلف الانتاجات التي يبدعها الإنسان»[30] .

- ماذا تعني القراءة التناصية :

بمـــا أن النص الواحد يمكن أن تكون له علاقات بعدد لا حصر له من النصوص السابقة فمـــن الطبيعـــي أن الســـيميوطيقا تقدم نظرية منفتحه للتداخل النصي تكشف عن الطاقات اللانهائـــية التـــي تتيحها التداخلات الإشارية يمكن أن نطلق عليها اسم سيميوطيقا التداخل النصـــي، وفـــي هـــذا الصدد نميز بين فريقين للسيميوطيقيين يقدم كل واحد منهما نمطا للقراءة.

- الفريق الأول : يقدم قراءة للتناص تلتزم بمحدودية تفسير الإشارة السيميوطيقية، قراءة تـــنظر إلى العمل الإبداعي بوصفه نصا أدبيا منجزا ومكتملا وحاملا للمعنى الذي تكشف عنه القراءة، عن طريق فك شفرات النص، فهي قراءة بنيوية سلبية .

- الفـــريق الثانـــي : يقدم قراءة يكون فيها القارئ هو منتج المعنى في العمل الإبداعي، قراءة تعتمد على مبدأ إطلاق الإشارات بوصفها دوالا حرة غير مقيدة [31] .

مـــن هنا يتبين لنا أن للنص« وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، وبهذا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب »[32]. بالقارئ إذا يكـــون الـــنص، وبـــه يـــتحقق حضـــوره وفيه تعرف هويته التي تتكون من طبقات رسوبية تتطلب عملية التفكيك التي دعا إليها (جاك دريدا) والتي هي ليست « تدميرا أو هدمـــا كمـــا يتصـــور الـــبعض، وإنما هي فصل طبقات النص التي ترسب بعضها فوق بعض» [33].

ويمكن شرح هذه العملية على النحو التالي:

1- نـــبدأ قراءتـــنا للنص بالإطار الخارجي السطحي والذي يبدو للعيان بسهولة ويســـر ممثلا في العناوين أو النصوص المصاحبة عند (جنيت) أو النص الظاهر Pheno-text عند جوليا كرستيفا.

2- ثـــم ننـــتقل إلى الطبقات الأخر المغمورة و المطمورة في الأعماق، والتي تشكل الطبقات الداخلية للنص والتي لا نستطيع الكشف عنها إلا عن طريق الحفر عميقا في التاريخ[34].

ولكـــن يـــبقى السؤال مطروحا كيف نستطيع أن نصل إلى اكتشاف طبقات النص العميقة وتشـــكلاته الرســـوبية خاصة وأن النص قد يعود إلى عصور مختلفة لا إلى عصر واحد وثقافات متباينة لا إلى ثقافة واحدة.

و على الرغم من صعوبة هذا الأمر / القراءة، وهي صعوبة أصبح يقر بها ويعترف كل الذيـــن يـــتعاملون مـــع الـــنص الأدبي خاصة الحديث منه، فإننا نعتقد أن عملية اكتشاف ترســـبات أي نـــص وإبراز علاقاته التناصية لا تتم إذا نحن اقتصرنا على النص وسلمنا بسلطته لوحده، كما لا تتم كذلك إذا اقتصرنا على سلطة القارئ بمفرده. إننا إذا بحاجة إلى الـــنص ومـــا يحويـــه من علامات دالة وبحاجة كذلك إلى القارئ بما يحمله من خلفيات معرفية وثقافية.

ويعني هذا أننا لا نبحث في إنتاجية النص وتخلقه خلال تشكله عبر الذات الكاتبة فحسب، بل نبحث كذلك انفتاحه على ذات القارئ المحمل بمجموعة من النصوص التي يشارك عن طريقها في هذا الإنتاج »[35].

وهـذا يتطلـب منا معرفة التكوين النفسي والسوسيو / ثقافي للمبدع كما يتطلب منا أيضا الـتعرف علـى المجالات التناصية للنص، وهي مهمة القارئ أو الذاكرة النصية للقارئ. العملـية إذا -دون أن نخفي ذلك – جد معقدة، وهي لايمكن أن تعطي النتائج المرجوة إذا لم يؤخذ فيها بعين الاعتبار كل عناصر المعادلة الإبداعية.

المؤلـف – النـص – الـقارئ

↓ ↓ ↓

المرسل الرسالة المرسل إليه

وتعنـي هـذه المنهجـية أننا لا نبحث في إنتاجية النص وتخلقه خلال تشكله عبر الذات المـبدعة فقط، بل نبحث كذلك انفتاحه على ذات القارئ المحمل بمجموعة من النصوص التي يساهم من خلالها في هذا الانتاج.

المجال التناصي إذا هو مجموع الخلفيات النصية للقارئ والكاتب معا.

يقترح شولز (Robert Scholes) للقراءة الصحيحة شرطين:

1- لكـي نقرأ نصا يجب أن نعرف تقاليده النوعية التي يسميها جنيت "معمارية النص " أي سياقه الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.

2- لابد أن يكون لنا مهارات ثقافية تمكننا من فرز العناصر الغائبة للنص.[36]

ويشـير هذان الشرطان إلى أن النص يرتبط بنصوص أخرى ويتطلب مشاركة فعالة من قـارئ ماهـر قادر على تأويله، وبدون ذلك تتعذر علينا عملية قراءة النص والكشف عن ترسباته النصية المتراكمة.

هوامش الدراسة

(1) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، 1997، ص19.

(2) ينظر أديت كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت.جابر عصفور، منشورات آفاق عربية.

(3) محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص 40.

(4) عبد المعطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1988، ص15.

(5) ينظر ابن رشيق، العمدة ج2، ص280.

(6) ينظر محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، نقلا عن عبد المعطي كيوان، ص17،16

(7) جيرار جنيت، جامع النص، ت.عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط2، 1986، ص90.

(8) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص38.

(9) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ص17.

(10) المصطلحات الأدبية الحديثة، نقلا عن عبد المعطي كيوان، التناص القرآني، ص21.

(11) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت ط3، يوليو 1992، ص121.

(12) ينظر مجلة الحياة الثقافية التونسية، ع1980/50.

(13) ينظر حسن محمد حماد، تداخل النصوص...ص17.

(14) المرجع نفسه، ص18.

(15) المرجع نفسه، ص18.

(16) ينظر سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1989، ص6،5

(17) المرجع نفسه، ص33.

(18) المرجع نفسه، ص34.

(19) المرجع نفسه، ص34.

(20) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط4، 1998، ص 327، 328.

(21) ينظر ابن سينا، كتاب الشفاء، نقلا عن الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص328.

(22) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

(23) رولان بـــارت، نظـــرية النص، ت. منجي الشملي وآخرون، (حوليات الجامعة التونسية)، كلية الآداب ع1988/27، ص89.

(24) جيرار جنيت، نقلا عن حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص29.

(25) حسن محمد حماد، تداخل النصوص...ص29.

(26) Palimpsestes، نقـــلا عن حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 34.

(27) ســـعيد يقطين، التفاعل النصي، والترابط النصي...مجلة علامات في النقد، ع1999/32، ص219.

(28) سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص220.

(29) المرجع نفسه، ص220.

(30) المرجع نفسه، ص221.

(31) ينظر حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص35.

(32) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص75.

(33) حسن محمد حماد، تداخل النصوص، ص37.

(34) المرجع نفسه، ص38.

(35) المرجع نفسه، ص39

(36) المرجع نفسه، ص 44،43